

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Maiara Knihs

O trágico na poética de Cruz e Sousa

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção de grau de Mestre em Literatura, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Susana Célia Leandro Scramim.

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

knihs, Maiara

O trágico na poética de Cruz e Sousa / Maiara knihs ;
orientadora, Susana Célia Leandro Scramim - Florianópolis,
SC, 2014.
198 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cruz e Sousa. 3. Simbolismo. 4.
Tragédia. I. Scramim, Susana Célia Leandro. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

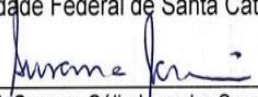
“O trágico na poética de Cruz e Sousa”

MAIARA KNIHS

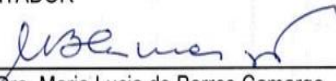
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

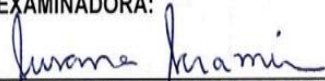


Prof.ª Dr.ª Susana Célia Leandro Scramim
ORIENTADOR



Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



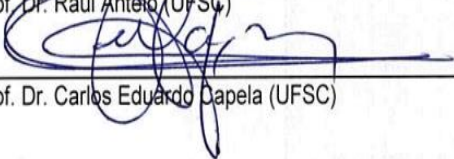
Prof.ª Dr.ª Susana Célia Leandro Scramim (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE



Prof. Dr. Caio de Bona Moreira (UFSC)



Prof. Dr. Raúl Antelo (UFSC)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)

Agradecimentos

À orientadora desta pesquisa, Susana Scramim, que, dotada de paciência, perspicácia e de uma vocação professoral inquestionável, me acompanhou de maneira providencial neste percurso.

A Raúl Antelo, que me contagiou com o desejo de pesquisa, o desejo de sempre descobrir sentidos outros nas imagens do mundo da maneira mais efetiva possível, na exemplaridade. Agradeço também pelas sugestões e pelas aulas fundamentais a esta pesquisa.

A Carlos Eduardo Capela, que me contemplou na banca da qualificação com na sua leitura precisa e crítica do mundo e foi responsável direto pela experiência da leitura benjaminiana continuada nesse trabalho.

A Luciana di Leone, que, de forma certa e pungente, apontou direções possíveis que foram essenciais a esta pesquisa.

A todos os participantes do Grupo PROCAD, que propiciaram discussões fundamentais sobre poesia e me permitiram perceber o excelente resultado das pesquisas feitas com implicação.

A todos os pesquisadores do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC), que foram presentes e fundamentais na minha formação acadêmica durante grande parte do mestrado.

Aos queridos amigos, Juliana e Diego, agradeço pela elaboração da vida, nem sempre pertinente, mas nem por isso menos prazerosa nas nossas conversas afiadas. Delas guardarei lembranças carinhosas.

Agradeço também ao Jorge, amigo, parceiro e amante, pela presença estimulante e indispensável para que este trabalho, mesmo ao longo do terceiro ano, fosse um exercício prazeroso de pensamento e de política.

Aos meus pais, que, apesar da distância, estiveram sempre presentes, respeitando e apoiando minhas decisões, e assistindo financeiramente sempre que necessário.

À agência de fomento à pesquisa CAPES, pelo auxílio financeiro à pesquisa.

CRUZ DE SOUSA¹

Um espectro ronda o Palácio Cruz e Sousa:
o fantasma de São João da Cruz e Sousa,
em sua noite escura do corpo

morto

em Minas Gerais
e levado ao Rio em
vagão de
carga de animais.
Então, de volta à Ilha
do Desterro Transcendental,
de suas Catarinas
e Ondinas,

onde nasce

morre
nasce morre nasce.

Não cessa jamais de morrer.

Nenhum lance de dados
bole com ele e acaso
liberta o Emparedado?

Poesia:
brasa ainda acesa
sob tanta cinza fria.

¹ Poema escrito por Jair Tadeu da Fonseca, professor da Universidade Federal de Santa Catarina.

RESUMO

Este trabalho elabora uma leitura que destaca uma emergência trágica nos textos poéticos de João da Cruz e Sousa (1861–1898). Na linhagem de Nestor Vitor, a crítica do poeta utiliza reiteradamente o significante “tragédia” – na acepção do senso comum –, normalmente adjetivando sua vida. Deixando ressoar esse vocábulo e apoiando-se nas imagens que os poemas evocam, esta pesquisa opera um deslocamento de sentido no significante “trágico” e o utiliza enquanto gênero que adjetiva, não mais a vida, mas os textos de Cruz e Sousa. Para tanto, optou-se por realizar uma comparação capaz de colocar em confronto temporalidades distintas; um contraponto com as estéticas surrealista, romântica e barroca. Foram percebidos contatos relevantes com os textos cruzesousianos tanto na imagem do *Ângelus*, de Millet, e na leitura surrealista que Salvador Dalí fez da obra, quanto no uso reiterado do mito cristão e sua aparição em outras modalidades artísticas – como na ópera de *Parsifal*, ou ainda, no drama trágico alemão e no estudo que fez dele Walter Benjamin. A afinidade reside na tônica dada ao sacrifício, à morte, ao rito religioso. E, a partir daí, se desenha uma hipótese de leitura que faz dessa emergência trágica um modo de conceber a história. Precisamente essa *forma* de pensar é que caracteriza o decadentismo do fim do século XIX como um momento no qual se privilegiou a reencenação do rito, adotando uma postura crítica ao mito.

Palavras-chave: Cruz e Sousa. Simbolismo. Tragédia.

ABSTRACT

This study develops a reading that highlights a tragic emergence in João da Cruz e Sousa's poetic texts. In the Nestor Vitor's lineage, the criticism of the poet repeatedly uses the word "tragic" – in the common sense – in reference to his life. Through the reverberation of this word and the images evoked by the poems, this research operates a significant shift towards the "tragic" as a genre that characterizes, not the life of Cruz e Sousa but his texts. Therefore, it was decided to perform a comparison able to put in confrontation distinct temporalities; a counterpoint to the surrealistic, romantic and baroque aesthetics. Relevant contacts with cruzeousian texts were perceived in the image of the Angelus of Millet and its surrealistic reading made by Salvador Dalí, as the repeated use of christian myth and its appearances in other art forms – as in the opera Parsifal – or, in German tragic drama and the study that Walter Benjamin made of it. The affinity lies in the keynote given to sacrifice, death, and religious rite. From there, a reading hypothesis that makes this tragic emergence a way to conceive history is drawn. This way of thinking is, precisely, what features the Decadence of the late nineteenth century as a moment which favored the re-enactment of the rite, adopting a critical stance to the myth.

Key-words: Cruz e Sousa. Symbolism. Tragedy.

Sumário

Introdução	15
1 Passagens: um evento trágico.....	25
1.1 Ruídos de uma vida trágica.....	26
1.2 “Emparedado”: delírio-crítico.....	41
1.3 Da vida trágica à poesia trágica	60
2 Estética e Anestética: o método trágico.....	63
2.1 Parsifal: o Iniciado, herói do não-saber	65
2.2 O drama trágico e a decadência	88
2.3 Origem da poesia trágica brasileira.....	105
2.4 Anestética.....	119
3 Canto decadente : as sereias ou Orfeu?	127
3.1 Feitiço: estética e identidade.....	129
3.2 <i>Cave Carmen!</i>	147
3.3 Experiência: da cruz à língua.....	164
Considerações finais.....	175
Referências.....	191

Introdução

A origem deste trabalho, vinculada à pesquisa “Simbolistas. Os primeiros modernos” da qual fiz parte ainda na graduação, sob orientação de Susana Scramim, está precisamente no reconhecimento da arte, por mais moderna que pretenda ser, sempre como inatual ao tempo que a recebe ou que a rechaça. Entendendo, portanto, que a herança da poesia simbolista para a poesia moderna foi, como escreve Scramim, “abandonar tanto a ideia da literatura como expressão de um sujeito, quanto a ideia de que a literatura poderia expressar a realidade”², buscou-se, precisamente a partir da poesia de Cruz e Sousa, criar uma trajetória que apontasse como opera essa obra, na linhagem de Leminski, na consideração do desejo.

As obras (*opera*) não são produtos de homens livres, recorda Pascal Quignard no seu livro acerca da música. Tudo que opera, por sua vez, está ocupado. Mas, afinal, ocupado de quê? O ensaio de uma resposta pode ser observado no fragmento enigmático acerca da musa-música no qual o pensador francês sugere algo sobre a ocupação:

La mousiké – dice un verso de Hesíodo- vierte pequeñas libaciones del olvido sobre la pena. La pena es al alma en que se depositan los recuerdos lo que el sedimento al ánfora que contiene el vino. Todo lo que podemos desear es que repose. En la antigua Grecia, la *mousa* de la *mousiké* llevaba el nombre Érato. Era una profetisa de Pan, dios del pánico, que vagaba en trance bajo los efectos de la bebida y del consumo de carne humana. [...] Aristóteles dice en la Política que la musa tiene la boca llena y las manos ocupadas exactamente como una prostituta que hincha con ayuda de los labios y los dedos la *physis* de su cliente a fin de erigirla hacia la parte baja de su vientre, de modo tal que emita semiente.³

² SCRAMIM, Susana. “Paulo Leminski e o Simbolismo”. In: *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Org. Marcelo Sandmann. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 218.

³ QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012, p. 09.

Essa é a preocupação da obra, a mesma que a da *pena*, a alma das recordações. A inquietude da obra diz do sedimento da ânfora, do cadáver, do que há de morto no vinho. O que o pensador apresenta poderia ser traduzido como: a musa, assim como a música, trabalha com a recordação do cadáver (do passado). Problema que aqui muito interessa uma vez que Cruz e Sousa foi o obsedado pelas ninfas e pela música. Efetivamente a pergunta que de pronto aparece é: o que é e onde está a musa na poesia cruzeirosiana?

Nesse sentido, é impreterível evocar outro estudioso obcecado por ninfas, Aby Warburg. Contemporâneo de Cruz e Sousa, Warburg entendeu a ninfa vinculando-a à memória. Mais precisamente, na pausa imóvel carregada de memória e movimento. Giorgio Agamben, que dedicou um estudo às ninfas warburguianas, também retorna ao problema, convocando a ideia de dança, ou melhor, convocando a definição de uma das partes da dança, a *fantasmata*, exposta no tratado *De la arte di ballare et danzare*, escrito pelo famoso professor e coreógrafo da Renascença, Domenico de Piacenza. Agamben observa que Piacenza define a *fantasmata* precisamente através da fixação do movimento, sorte de articulação de fantasmas, pela via da memória.⁴ Assim, segundo o célebre coreógrafo, o lugar do bailarino na dança não está necessariamente no seu corpo ou no seu movimento, mas na imagem, na pausa imóvel carregada de memória e movimento. Logo, a dança não está no movimento, mas no tempo. A partir dessa colocação, o pensador italiano aventa a possibilidade de vir daí a definição de *Phatosformel* de Aby Warburg, que provavelmente conhecera o tratado em questão durante os seus estudos em Florença. Independentemente disso, essa condensação da brusca parada da energia dinâmica e da memória da *fantasmata* pode muito bem funcionar como definição do *phatosformel* warburguiano.

⁴ No livro *Ninfas*, Agamben cita a definição de Domenico de Piacenza acerca da *fantasmata*, onde se lê: “He de decirte que quien quiera aprender el oficio, tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal, determinada por el sentido de la medida, que es una facultad del intelecto... deteniéndote en el momento en que te parezca haber visto la cabeza de Medusa, como dice el poeta; es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como de piedra en ese instante e inmediatamente has de alzar el vuelo, como el halcón atraído por su presa, según la regla antes expuesta, o sea, aplicando el sentido de la medida, la memoria, la manera del cálculo del espacio y el aire”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2010, p. 13-14.

O termo *phatosformel*, “fórmula do *phatos*”, aparece pela primeira vez em 1905 no texto *Dürer e l'antichità italiana*. Essa fórmula, junto com o que é próprio do conceito, torna indistinta a criação e a *performance*, bem como o original e a repetição. Assim, a *phatosformel* tem esse caráter híbrido, não só de criação e de repetição, mas também de matéria e forma. De fato, o problema que perpassa as ideias warburgianas, concomitantemente ao nascimento do cinema, girava em torno da “vida das imagens”.

Para Warburg, as imagens estão vivas, mas, situadas no indecível que condensa o tempo e a memória, são, sobretudo, *Nachleben*, “vida póstuma”, sobrevivências, sempre ameaçadas a reassumir sua forma espectral. A tarefa que Warburg assumiu para si foi liberar a imagem do seu destino espectral.

Não foi outra a tarefa que abraçou Cruz e Sousa. Tanto diante da prancha 46 de *Mnemosyne* quanto diante dos poemas de Cruz, as ninfas que ali aparecem não permitem que se busque uma original e suas cópias. Não só não é possível buscar a original, como tampouco as outras se definem como meras cópias: *a ninfa é também esse indecível entre matéria e forma, entre original e cópia*. Nesse sentido, vale retomar o emblemático poema “Anho branco”, poema do livro póstumo *Evocações*, no qual se percebe a emergência de uma imagem feminina encantadora que lança luz à definição que aqui se apresenta:

[...] era o encanto picante, o supremo êxtase ver como essa Ninfa branca das selvas corria, corria, toda resplandecida de sol, [...], na fascinante volubilidade alígera de movimentos imprevistos de gamo, acusando ainda mais, fazendo ainda mais viver e cintilar, em luminosos relevos, no desalinho soberbo da corrida, a glória da carne branca, a pubescência maravilhosa das formas.⁵

Essa forma branca, que vai reaparecer insistentemente nos poemas de Cruz e Sousa, não é senão uma imagem, uma ninfa. Em consonância com a resposta de Warburg para a pergunta que lhe fez Jolles – “Quem é a ninfa e de onde ela vem?” –, Cruz parece desenhar uma ninfa com realidade corporal, que poderia ter sido de uma “escrava

⁵ CRUZ E SOUSA, João da. “Anho Branco”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 546.

tártara” ou uma sinhazinha, mas “según su verdadera essencia es un espíritu elemental (*Elementargeist*), una diosa pagana en el exilio...”⁶

O que caracteriza os espíritos elementares, lembra Agamben, é o fato de não terem alma, pois não são humanos ou animais, nem são, por outro lado, propriamente espíritos, pois têm um corpo. No entanto, há um detalhe: a ninfa pode receber uma alma ao se unir sexualmente com o homem ou constituir prole com ele. Por aí, a ninfa se liga a uma tradição mais antiga, conforme afirma o filósofo italiano, aquela do reino de Vênus e da paixão amorosa, de onde surge o termo *nymphomania*, e o termo anatômico *nynfae*, para lábios inferiores da vagina. De todo modo, o que é importante observar é que estaria aí a origem da busca que as ninfas fazem pelos homens: deixar a sua condição animal e obter uma alma, a partir da união carnal com eles.

Depois de uma longa descrição da sedução que da ninfa emana, diferentemente do que se imaginaria, ou uma consumação do ato ou a impossibilidade dele, o poema de Cruz – e aí reside sua singularidade – aponta para o desejo: “não de desvirginá-la, de violá-la, na brutalidade feroz dos instintos, mas de a morder, de fazer sangrar à faca, com volúpia, com febricitante paixão”⁷. O abjeto desejo de rasgar-lhe as carnes com a navalha, fazer de seu corpo uma flor esdrúxula aberta da qual escorre sangue, por fim, culmina na transposição de outro sacrifício:

E, então, toda, toda essa sexual magnificência,
toda essa casta beleza, fazia extravagantemente
despertar a lembrança, dava a impressão
sugestiva, ao mesmo tempo profana e sagrada, da
unção angélica, da encarnação humanada e
miraculosa do alvo, tenro e meigo cordeiro
imaculado, do lhano, doce e delicioso Anho
branco original dos Ermos, para a efusiva Páscoa
nova das transcendentais luxúrias...⁸

A ninfa “desperta a lembrança” do sacrifício. No entanto, é válido recordar que sacrifício, assim como o pensa Georges Bataille, é

⁶ Aby Warburg citado em AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2010, p. 39.

⁷ CRUZ E SOUSA, João da. “Anho Branco”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 547.

⁸ *Ibidem*, p. 547.

apenas mais uma imagem da união amorosa, isto é, justamente o ponto de contato entre a vida, o limitado, o descontínuo, e a morte, o infinito, o contínuo. Bataille, na esteira de Nietzsche, insistiu precisamente sobre esse ponto:

a continuidade do ser estando na origem dos seres, a morte não a atinge, a continuidade do ser independe dela, e mesmo, ao contrário, a *morte a manifesta*. Esse pensamento, me parece, deve ser a base da interpretação do sacrifício religioso, a que [...] a ação erótica é comparável.⁹

O erotismo ou sacrifício é, portanto, uma variação da forma de se pensar a própria imagem, evocando especialmente o domínio da religião e da violência. Essa é a operação de Cruz. Não há nem essência, nem objetos na sua poesia, há imagens que carregam ruínas históricas. Por esses rastros históricos, assim como Walter Benjamin pensa as imagens, é que se chega à realidade.

Aliás, Walter Benjamin, na linhagem de Warburg, formula o conceito de *dialektisches Bild* – as *imagens dialéticas* – para pensar a história e cria, assim, uma teoria da imagem. Desse modo, as imagens em Benjamin se definem num movimento dialético, captado no ato de suspensão, por isso, a imagem dialética é por excelência uma imagem em suspensão, um lugar entre o movimento e a imobilidade. Na concepção desta pesquisa, a exposição sobre a alegoria no *Trauerspielbuch* também funciona bem como definição da imagem dialética, uma vez que a alegoria, numa sorte de estranhamento e novo acontecimento de sentido, situa-se rigorosamente na oscilação entre o vazio e o sentido. A dialética aqui não é hegeliana; mais que lógica é analógica, mais que dicotômica é bipolar, portanto, tensa.

A teoria da imagem aqui alinhavada é o dorso central dessa pesquisa. Em primeiro lugar, porque a poesia decadente operou com a imagem no sentido warburguiano. Em segundo, porque diante dessa poesia está-se também diante de uma coleção de imagens, de tal sorte que a pesquisa se faz nessa operação de libertar as imagens de seu destino espectral.

Para tanto, diante da imagem ou das imagens, mais que questioná-las, faz-se necessário questionar-se acerca do tempo. Estar

⁹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editorial, 2013, p. 45.

atento ao anacronismo, às sobrevivências, assim como Warburg pensou, que ali aparecem. Essa é uma operação, no engate da ideia de Jean-Luc Nancy, do “estar à escuta”, de se “estar a ouvido” evocando, nesse caso, para além da ambiguidade sonora entre o *entender* e o *escutar* (*entendre*, em francês), algo que se vincula ao olvido, que correlaciona esse escutar com o esquecimento. Ouvir um texto é trazer à tona o que, nele, há de esquecido. Obviamente, o olvido vincula-se à memória, àquela que Benjamin relacionava à *experiência* (*Erfahrung*).

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, retomando Freud, Benjamin coloca de um lado a consciência (e a lembrança) e de outro a memória. No rastro da teoria bergsoniana do tempo, o pensador alemão a traduz para termos proustianos, ou seja, “só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”.¹⁰ A consciência, onde se situam a cronologia e as vivências, para Benjamin, funciona como barreira para a experiência. Não por outro motivo, na era moderna, era da proliferação dos estímulos, a consciência age mais constantemente e tem como efeito cada vez menos experiência: “quanto maior é a participação do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos.”¹¹ É, por exemplo, na distração do cinema que Benjamin vê uma nova maneira de fazer experiência.

O *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, certamente trabalha com essa mesma concepção de memória em movimento, i.e., aquela que põe em jogo a sobrevivência das imagens não enquanto um fato, mas como uma operação que possibilita que o passado, antes inacessível e fechado num tempo anterior, se apresente de novo. Ora, não foi outra a leitura que Benjamin fez da poesia baudelaireana. Não é outra a leitura que se apresentará aqui de Cruz e Sousa.

Aqui é importante explicitar dois pontos. Primeiro, é importante mencionar que, até então, circunscreveu-se uma questão bastante ampla que está no eixo central, de uma maneira geral, da arte moderna. O problema da imagem perpassa visceralmente o caráter simbolista, a operação alegórica, da arte de Baudelaire, de Cruz e Sousa, de Wagner, de Darío, entre tantos outros. Dizer isso equivale a inscrever-se num

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge no capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 108.

¹¹ *Ibidem*, p. 111.

modo de operar; significa, de algum modo, apresentar o lugar de onde se parte. O segundo ponto, a partir propriamente das imagens da poesia de Cruz e Sousa, relacionadas, obviamente, ao que a crítica dessa poesia traz, diz respeito à singularidade da pesquisa que tem por principal objetivo apontar o que as imagens que circulam por essa poesia rememoram. A partir daí a pesquisa se desdobra.

Antes de adentrar nesse segundo ponto, cabe frisar que a poesia cruzeousiana é tomada como sintoma, algo que recorda inconscientemente (traz traços daquilo que estava esquecido), num momento da cultura em que há a emergência de um novo modo de produção, o capitalismo monetário e seu consequente desenvolvimento tecnológico. A dilatação da técnica, o aumento dos meios entre o homem e a natureza, aquilo que deu à modernidade um caráter monstruoso, como num palco de fantasmagorias, cabe lembrar, foi também pensada por Daniel Link, num livro dedicado a outra ninfa: a sereia. No livro sobre as imagens, *Fantasma*, Link, atento ao vínculo com o tempo e com a política, aponta três tipos de imaginação: a imaginação humanista, que considera o tempo um contínuo processo de acumulação; a imaginação dialética, em que o tempo está cortado por processos de recomeço e negação do precedente, nesta esfera tudo é uma espera e preparação para o futuro; e, por fim, a imaginação da catástrofe, que compartilha a mesma imagem sobre o presente e o passado, nesta imaginação o futuro está contido nas tensões do agora. É com afinidade com esta última, ou seja, com a dimensão catastrófica, que a arte moderna – bem como as teorias de Warburg, de Benjamin, de Agamben – entende a modernidade. A consequência dessa imaginação é a perda do astro-guia, seja ele chamado de Pai, Estado ou Deus.

Essa perda do astro-guia, que dá espaço à leitura constelacional, termo que Benjamin tomou de Mallarmé, de modo algum significa a queda da religião. Não somente pela presença do mito religioso enquanto questão na poesia, a religião é uma reivindicação da poesia cruzeousiana, religião enquanto uma instância que cinde o sagrado e o profano, que cinde as esferas, nos termos bataillanos, a esfera do excesso ou inútil e a esfera do uso. Nesse sentido, todo poema foi entendido como um rito que coloca em cena um mito. Esse é o ponto de contato, aliás, por exemplo, com a vanguarda surrealista que, na linhagem do simbolismo, vai reivindicar a religião e a perda da cabeça, a queda de Deus. Basta lembrar o texto de abertura do primeiro número de *Acéphale*, em 1936, “A conjuração sagrada”, em que Georges Bataille escrevia: “SOMOS FERROZMENTE RELIGIOSOS e, na medida em que nossa existência é a condenação de tudo o que é reconhecido hoje, uma

existência interior quer que sejamos igualmente imperiosos./ O que empreendemos é uma guerra.”¹². Acrescente a isso, é claro, o desenho da capa da revista, sobre o qual Bataille comenta no mesmo texto. Sobre o desenho que ignora a proibição, escreve:

Para além daquilo que eu sou, encontro um ser que me faz rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamuscas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais do que eu: seu ventre é o dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro.¹³

Encontra-se aí a definição da musa surrealista, um monstro sem cabeça. Esse monstro só não é tão preciso e certo para pensar-se a poesia de Cruz e Sousa quanto a própria musa Melpomene. Assim como o *Acéfalo*, a musa carrega em uma das mãos uma arma e, na outra, uma máscara, a máscara da tragédia.

Assim como se verá na primeira parte, recorrentemente a crítica da poesia cruzeirosiana apela para a vida, mais precisamente para a vida *trágica* do poeta a fim de ler, e, não raramente, justificar sua poesia. Ao adentrar-se nos textos, as imagens que saltam de cada poema, ninfas de diferentes cores e tamanhos, assim como em o “Anho Branco”, majoritariamente invocam o domínio da violência, sobretudo do sacrifício. No entanto, tão presente quanto essa violência está o mito cristão. Ouvindo esse herói, vítima de um sacrifício, e deixando ressoar juntamente o significante trágico enfatizado pela crítica, surgiu então a hipótese da irrupção do trágico, enquanto gênero, na poesia de Cruz e Sousa. Esse é o cerne singular deste trabalho.

Para verificar essa hipótese de leitura, na segunda parte do trabalho, o contraponto com o pensamento e a arte alemã finissecular, na figura de Wilhelm Richard Wagner e Friedrich Wilhelm Nietzsche, e também francesa, na figura de Charles Baudelaire, foi fundamental. Assim como deixa ver a segunda parte do trabalho, essa emergência do

¹² BATAILLE, Georges. “A conjuração sagrada”. In: *ACEPHALE I* (1936). Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie Editora, 2013, p. 01.

¹³ *Ibidem*, p. 03.

drama trágico foi sintomática na modernidade. Os românticos alemães se especializaram no retorno à Grécia e não tardaram a aparecer tratados como o de Wagner, que defendia uma *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), retomando a ideia da tragédia grega. Nietzsche, contagiado por isso, escreveu *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, defendendo na linha wagneriana uma arte dramática capaz de colocar em tensão o apolíneo (descontínuo) e o dionisíaco (contínuo), num movimento que privilegiasse o pensamento acerca da música, a *mousa*. Assim como imaginavam esses românticos, aliás, por meio da ópera enquanto drama, era possível devolver a arte à vida e ao seu caráter político. O objetivo não estava longe de tentar fazer reaparecer uma comunidade que recordasse o povo grego.

A relação dos *acéfalos* com a decadência não comporta qualquer interpretação da busca de identidade, ao contrário, fica bastante evidente que a posição dessa comunidade acéfala era a de reivindicar as ideias nietzschianas contidas em *O nascimento da tragédia*, o que, por sua vez, equivale a reivindicar as ideias do próprio Wagner. Fazer isso à beira da eclosão da Segunda Grande Guerra, quando a ideologia nazista já havia se apropriado desses vultos, foi, no mínimo, perigoso. Não é à toa que, como nos deixa saber Pierre Klossowski, outro participante ativo na revista, Walter Benjamin os havia advertido, em gesto performático, de mão levantadas: “*Vous travaillez pour le fascisme!*”.

Essa é outra questão relativa à imagem sobre qual nada se comentou até agora, mas que será, adentrando na terceira parte do trabalho, comentada. A imagem, assim como a célebre formulação lacaniana na teoria do *estádio do espelho*, é fundamental para o movimento das identificações. Desse modo, chega-se também ao problema da representação na arte.

O risco de operar com a forma trágica – e isso Nietzsche frisou na crítica que fez a Wagner, sobretudo a partir do mito cristão – está em cair no problema da identificação, que, nos termos nietzschianos, também se relacionava à moral cristã. De fato, na era das massas e dos meios de comunicação massivos, como Benjamin notou em “A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica”, a arte pode ser revolucionária ou “fascista”. Essa mesma ideia é válida para a ópera wagneriana, uma vez que a música operava do mesmo modo que as imagens no cinema.

A revolução é a dos sentidos. Aquela que faz experiência. Por outro lado, e a leitura que a estudiosa Susan Buck-Morss faz de Benjamin deixa isso evidente, no caso do cinema, ou como pensa essa pesquisa da arte decadente, a arte pode funcionar também como narcótico. Tal qual as drogas, as imagens também inebriam – e esse era

o alerta de Nietzsche em relação a Wagner, e de Benjamin, em relação ao cinema. Como diria Buck-Morss, a “adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social”.¹⁴

Seria lícito questionar qual a relação de Cruz e Sousa, pouco lido em sua época, com a identificação em massa, por exemplo? Assim como se mostrará, foi a partir da forma trágica que Cruz pensou e também trouxe a massa enquanto problema na poesia. Precisamente, a poesia que performatiza num palco o espetacular sacrifício, no caso de Cruz, em frente a um público em luto, como no *Trauerspiel* alemão, mas também em choque – com a proliferação das imagens na modernidade.

Ao fim, a pesquisa apontou, na esteira de *Usprung des deutschen Trauerspiel*, que o trágico em Cruz e Sousa é a forma pela qual se pensa a própria linguagem. Esse é um pensamento que emerge sintomaticamente no fim do século XIX. A relação do homem com a linguagem operada justamente por essa retomada da tensão entre o apolíneo e o dionisíaco aqui previsto também em Wagner e Nietzsche. Também Freud, nessa mesma linha, no domínio da ciência, coloca em cena o conceito de consciente e inconsciente. Baudelaire, nos seus escritos teóricos, optou, sobretudo a partir da análise dos desenhos de Constantin Guys, colocar a questão em termos de efêmero e eterno. Cruz, tomando a música no seu potencial imaginativo, faz da sua poesia mais um sintoma desse momento, e coloca em cena o conceito de poesia como drama, uma drama trágico, a julgar por suas evocações, no qual o sacrificado é o homem. O fim do homem é a linguagem. No entanto, se de um lado está condenado à fala, de outro, aparece aí a vida definida sempre pela reaparição de memória, seja pela via da música, da imagem ou da musa. Precisamente nessa catástrofe, aparece o caráter extraordinariamente moderno dessa poesia.

¹⁴ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia*: revista de literatura, n. 33. Florianópolis: UFSC, ago-dez, 1996, p. 28.

1 Passagens: um evento trágico

Isadora Duncan, expressiva dançarina moderna, morreu em setembro de 1927 em um acidente trágico, sufocada por sua *écharpe* que se prendeu na roda de um conversível. Nesse mesmo ano, em outubro, sai o primeiro número da revista *Festa*, revista que reúne, em grande medida, o que os críticos chamam de vertente espiritualista do modernismo, entre eles, Cecília Meirelles, Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Murilo Mendes. O grupo carioca, na verdade, muito mais do que o paulista, ainda que Manuel Bandeira e o próprio Mário de Andrade aparecessem como exceções, carrega traços fortes da estética simbolista na sua produção. Isso pode ser observado no pequeno texto que Andrade Muricy, reconhecido pela sua vasta pesquisa sobre o tema, escreve acerca da morte da dançarina. Transcreve-se abaixo o texto, atualizando-se a grafia:

Isadora Duncan morreu num último gesto harmônico e terrível.

Das atitudes que a vida lhe fez tomar ou que a arte lhe impôs, nenhuma mais surpreendente.

Movimento de dança, ainda assim, arrebatada num panejamento de seda suntuosa ao torvelinho mortal e vertiginoso.

Delírio de rapidez: a poesia do dinamismo, o alheamento do mundo, o êxtase pela extrema velocidade mecânica: ópio do mundo moderno!

Isadora Duncan morreu de morte adequada, de morte que o seu cabotinismo prestigioso escolheria.

Vida de calculista, de aventureira, expulsa de França, vagabunda por vezes suspeita...

Animadora! Ébria dos ritmos inexplorados de beleza latentes nos corpos jovens e flexíveis...

Viveu entre posturas de irresistível magia expressiva, entre as florescentes carnações da adolescência, de toda uma maravilhosa ronda da juventude por ela despertada para a graça e emoção do movimento.

Reveladora da poesia sutil da matéria, dos sentidos que a plástica exalta e transfigura...

Arte a mais árdua, criadora de efêmeros momentos mágicos...

Entre os sombrios veludos pendentes, no municipal em 1916, Isadora sozinha, sem mais recursos além do seu corpo, sua comoção a resolver-se, fecunda, em ritmos raros, e a “Sonata” op.35, de Chopin, interpretada por Maurice Dumesnil, volteava, pungente, exaltada, recolhida...

Aquela não era, para mim, Isadora, uma certa Duncan: era isto apenas: um ritmo desenhado, vibrando.

Depois, certo dia, um automóvel tombou no Sena com suas filhas.

Depois, num automóvel, no mesmo Paris, um xale de seda veneziana, prendendo-se ao eixo duma roda, arrastou-a, em ritmo inexorável, à pausa terminal, à postura em que parecem aos nossos olhos sintetizados todos os ritmos admiráveis por ela suscitados...¹⁵

A operação de tomar a morte, o fim trágico, para pensar a estética da dança moderna, coloca em jogo a forma intermediária na qual reside essa arte. Pensando nesse entremeio entre o cálculo da técnica e do efeito mágico daqueles movimentos, arrisca-se a pergunta: não estaria Andrade Muricy defendendo, por meio da figura da bailarina, a poesia moderna de Cruz e Sousa?

1.1 Ruídos de uma vida trágica

Tudo está furado, de um furo monstro.
Fragmento de carta ao amigo Virgílio Várzea,
“Correspondência”, janeiro de 1889, Cruz e Sousa

Na segunda década do século passado, segundo se observa nas publicações de *O Globo* em 11, 18 e 25 de abril de 1927, Alberto de Oliveira era agente difusor de uma história pela sociedade carioca que tinha por cerne o questionamento do valor da poesia de Cruz e Sousa. Segundo o poeta parnasiano, Sílvio Romero mudou de opinião acerca da poesia de Cruz, a ponto de colocá-la na literatura universal, depois de

¹⁵ MURICY, Andrade. “Isadora Duncan”. Revista *Festa*. Ano 1, número 1 – 1 de outubro de 1927, p. 11.

um encontro com Nestor Vítor na casa de Melo Morais Filho, no qual Vítor teria lhe contado as difíceis condições de vida do poeta negro. Para Alberto, antes da ocasião, o crítico naturalista considerava o poeta simbolista como um “metrificador sonoro e oco, quase absolutamente destituído de ideias.”¹⁶

Nestor Vítor respondeu cuidadosamente àquilo que ele chamava de pilhéria. Criticando a postura de Alberto de Oliveira, o autor da monografia *Cruz e Sousa* afirmou que, independente de Sílvio Romero ou dele mesmo, a poesia de Cruz seria reconhecida pelo que continha de vívida e palpitante. Colocando os escritos cruzesousianos no patamar de Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, ele esclarece a questão de Romero com as seguintes palavras:

Direi, por fim, o que a propósito de Cruz e Sousa houve de verdade na primeira vez que sobre ele falei a Sílvio Romero. Este não o conhecia e, é certo, pensava mal do seu valor como poeta. Era o resultado da campanha dos inimigos. Proporcionei-lhe então a leitura, não só dos livros publicados, como dos inéditos, ainda em minha mão, e foi espontaneamente, entusiasticamente, que o grande crítico se converteu. Nosso primeiro encontro em que de Cruz e Sousa se falou deu-se efetivamente em casa de Melo Morais. Havia pouco havia falecido o poeta e naturalmente se referiam suas infelicidades, sua luta infernal na vida. Mas sem ler, ou dizer por então, verso nenhum. É o que há de verdadeiro em toda essa malévola e ininteligente petá.¹⁷

Ao fim, deixando claro quem eram os inimigos, com uma pitada de ironia, também mencionava que os últimos volumes de Cruz estavam sendo, na ocasião, muito mais vendidos do que os de Raimundo Correia. Para esta pesquisa, muito mais que adentrar nessa questão de *quanto* a singularidade da vida do poeta negro interferiu na leitura crítica de sua obra, é interessante perceber o caráter sintomático dessa anedota. De

¹⁶ OLIVEIRA, Alberto de. “A propósito de Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979, p. 57.

¹⁷ VÍTOR, Nestor. “A infantilidade de um príncipe”. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979, p. 55.

fato, desde os primeiros ensaios sobre a poesia de Cruz e Sousa, é possível observar a tônica na vida do poeta.

A própria monografia “Cruz e Sousa”, escrita em 1896, dois anos antes da morte de Cruz, pelo crítico e amigo Nestor Vítor, funciona, em partes, como exemplo disso. Ainda que afirme se tratar mais de um “estudo emocional de uma alma” do que de um estudo crítico própria-mente dito, Nestor Vítor inicia o estudo assegurando que a obra do poeta não é apenas um livro, é sua vida, e a define como um amálgama de “estesia e dor”. Até aí, dizer que a obra é regida pelos mesmos elementos que a vida – estesia e dor – não caracteriza necessariamente um menosprezo da poesia em prol da vida, mas antes o conhecimento profundo de ambas as esferas que circundam os poemas.

Contudo, essa fusão da vida e da obra, usando os termos do crítico paranaense, acaba vertida numa potente confusão, sobretudo quando Nestor Vítor toma alguns poemas e vê neles a vida, isto é, quando trata de dar certa referência aos poemas que recusam um referente fixo por excelência. Sobrepondo a figura de Cristo a Cruz, por exemplo, bem como retomando tantas outras imagens da poética cruzesousiana, o crítico atesta uma vida sofrida de quem “sente no fundo d’alma o melancólico pressentimento de infinito deserto numa viagem interminável.”¹⁸ Definição que não é outra coisa que uma paráfrase de alguns excertos do poema “Emparedado”¹⁹.

É bem verdade que essa característica dor, a princípio relacionada à vida, vai, aos poucos, sendo estendida à obra, ambas definidas por um doloroso sacrifício, alimentadas pelos elementos da morte. Quanto a isso não há discordância. No entanto, se por um lado Vítor opera uma leitura muito sensível com a qual se está em absoluto acordo, uma poética que tem a dor como fundamento; por outro, a conclusão de que, além da vida trágica, há também uma poesia trágica, depois de sugerida, é abandonada:

é que o trágico que há em sua obra se nos impõe, e só com o tempo, apesar da saraivada monótona de

¹⁸ VÍTOR, Nestor. “Cruz e Sousa”. In _____. *Obra crítica de Nestor Vitor*. Volume I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, p. 05.

¹⁹ Veja-se, por exemplo: “caminhando para tão longe, para muito longe, ao rumo infinito das regiões melancólicas da Desilusão e da Saudade, transfiguradamente iluminado pelo sol augural dos Destinos!...” (CRUZ E SOUSA, João da. “Emparedado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 661.

pedras malditas sob que ele tem vindo atravessar, desde o começo, a vida, é que sua obra vai tomando o diapasão mais constantemente amargo, é que sua frase se vai simplificando dolorida, se vai encarnado, deixando entrever por certos rasgos violentos, músculos em carne viva, e esguichando daqui e dali, em gorgolhões, o sangue.²⁰

A leitura da poesia, a partir daí, centra-se numa defesa do sonho perante um mundo que é caracterizado, segundo Vítor, por uma “monstruosa Futilidade”. Ainda para o crítico, Cruz reivindica o sonho, atravessado pela distorção da visão humana que culmina numa vida artificial, pautada no egoísmo. Se essa é uma análise inequívoca, não se pode negar também seu cunho moralista, diga-se de passagem, absolutamente comum na época, que num afã romântico ainda buscava a vida na natureza²¹. Mais adiante se perceberá vagarosamente que esse é o mesmo olhar que lançam para meados do século XIX, na Alemanha, Wagner e Nietzsche, e na França, ainda que sem o julgamento pessimista, Baudelaire.

Voltando a Nestor Vítor, nesse cenário moderno descrito, percebe-se a necessidade de sonhar e é nessa colocação que o crítico, ainda que indiretamente, atribui um lugar original, e por isso, político para essa poesia: “[o]s artistas de hoje, como os de todas as épocas, vêm sugerir alguma coisa que falta. Ora, o que é que nos falta? É o sonho. Logo, os artistas vêm principalmente para sonhar.”²²

Como exemplo maior desse apelo ao sonho, dentre a obra cruzeirosiana, Nestor Vítor elege um poema do livro, na ocasião ainda inédito, *Evocações*. Trata-se de o “Emparedado”. Qualificado como um “espetáculo de uma curiosidade trágica”, o poema é situado como um pivô, uma “ideia-mater” a partir da qual giram todas as outras ideias na poesia cruzeirosiana:

²⁰ VÍTOR, Nestor. “Cruz e Sousa”. In _____. *Obra crítica de Nestor Vítor*. Volume I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, p.6.

²¹ Não raro, as primeiras críticas ao “mundo moderno” aparecem sob a insígnia de um mundo artificial em detrimento do mundo (perdido) natural ao qual se deveria resgatar. Essa questão será abordada pontualmente no capítulo seguinte, uma vez que a premissa da defesa de Wagner para a “Arte Total” era justamente uma crítica ao artificial (às futilidades) e um retorno à vida, colocados como antagonistas.

²² VÍTOR, Nestor. “Cruz e Sousa”. In _____. *Obra crítica de Nestor Vítor*. Volume I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, p.15.

Mas ele tem um trabalho principalmente, talvez aquele em que atinge a mais alta esfera emocional a que até hoje tem subido, que é o mais trágico de todos os gritos, a mais piedosa de todas as ânsias que um pressentimento dessa ordem pode arrancar a um artista. Falo do *Emparedado*.²³

A abstração desse grito trágico é exemplar, segundo Vítor. Nessa abstração, é importante frisar, percebe-se que Vítor não está afirmando que vida é causa direta dos poemas. E apesar de, no que concerne à posição da pesquisa, haver nesse texto de Vítor uma precisão muito aguçada no que tange às questões que aparecem na poética cruzesousiana, também se percebe que não há um desenvolvimento profundo dessas questões. E é, talvez, por isso, e por outros textos biográficos que o mesmo autor publicou sobre a vida do poeta, que pode ficar a má impressão de que a vida trágica abafa a poesia.

Em 1914, por exemplo, no texto “O poeta negro” (publicado em *A crítica de ontem*) nota-se uma persistência na tônica da vida trágica:

desajudado pela duras condições em que nasceu e viveu, sendo um negro descendente de escravos e um pária social no tocante à sua situação econômica, a concepção que teve do seu papel nesse mundo foi uma concepção verdadeiramente, mas, de certo ponto em diante, escusadamente heroica e trágica.²⁴

Assim como Nestor Vítor, muitos outros intelectuais escreveram sobre essa vida – desnecessário relembrá-lo – que causava espanto aterrador num país no qual os negros eram reduzidos a escravos. De fato, Cruz teve uma vida incomum. Era poeta e negro em fins dos 1800. Outro amigo que não deixou de destacar esse ponto foi Luiz Gonzaga Duque Estrada. No ano de 1909, Gonzaga Duque publica o texto “O poeta negro”, na revista *Kosmos*. As mazelas descritas ali, ainda que não recebam o significante “trágico”, não escapam muito do seu domínio semântico:

²³ VÍTOR, Nestor. “Cruz e Sousa”. In _____. *Obra crítica de Nestor Vitor*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, p. 22.

²⁴ *Idem*. “O poeta negro”. In _____. *Obra crítica de Nestor Vitor*. Volume I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, p. 465.

Muitas, inúmeras vezes lhe ouvi referências ao fato de ter nascido negro, que ele qualificava de accidental, raramente as fazia com humor, como soem fazer alguns homens intelectuais de sua raça. Era com amargor e acabrunhamento que a isso se referia, e que quando se percebia, ou se supunha motejado por alguém, oriundo da mesma raça, a ofensa revolvía-o profundamente, convulsionava-o, sacudia-o num frenesi desarticulante de mal de São Vito, e arrancava-lhe sarcasmos de represália que pareciam bolas de lama dum estrondo arrasador e estupendos períodos debochativos dum vivo escarminho em que lanhos incisivos da vingança. Assim, de quando em quando, ele me aparecia nervoso, todo trejeitos na figurinha franzina; o duro queixo rapado em arremesso carnicheiro de destruir; largas narinas palpitantes no afiliado mestiço do nariz; os olhinhos fulgurantes, a queixar-se que fugira da Repartição porque o chefe, que era mulato, o perseguia e hostilizava.

“É que eu lhe recordo a origem” – dizia-me –, “tenho talvez a mesma cor da mãe... e ele, que quer ser moreno à força, esbarra-se comigo, vê-me como afirmação tremenda do seu passado, sou o espectro recordativo da mucamba que o despejou no mundo!” [...]”²⁵

Sem deixar de assinalar que esse cenário deixava Cruz num estado de inconformismo, transplantado para sua poesia, arriscando, com hesitação, justificar alguns versos como “Bendita seja a boca negra/ Que tão maldita coisas diz!”, Gonzaga Duque, na linha do texto de Alceu Amoroso Lima, já em 1975, espera e deseja uma glória futura para o gênio negro do Brasil. Para este último, cabe frisar, Cruz é “a figura mais patética, mais trágica e mais humanamente universal de nossas letras [...]”.²⁶

²⁵ GONZAGA DUQUE, Luiz. “O poeta negro”, *Kosmos*, n. 2, fevereiro de 1909, p. 44.

²⁶ Publicação original: ATHAYDE, Tristão de. “O Laocoonte Negro”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 de outubro de 1975. Versão consultada: ATHAYDE, Tristão. “O Laocoonte negro”. COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979 (Col. Fortuna Crítica, v. 4). p. 30.

Assim como se tem apresentando, essa posição quase que insistente de Nestor Vitor que, aqui e lá, publicava textos sobre a trágica vida de Cruz e Sousa, deixou sua herança na crítica posterior. “O mais trágico dos poetas”, assim o herdeiro direto de Vitor, Andrade Muricy, define Cruz e Sousa. E, ainda em diálogo com as reverberações da anedota espalhada por Alberto de Oliveira, Muricy escreve, em 1962, uma biografia publicada na *Revista Interamericana de Biografia* (Washington D.C.). No texto, para além dos dados especificamente biográficos, é possível apreender uma defesa da estética simbolista de Cruz, defesa que Muricy já havia levado a cabo no profundo estudo “Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro”, publicado em livro no ano de 1952. Defesa que era necessária, por assim dizer, graças a uma vertente que desacreditava esse Simbolismo²⁷.

Efetivamente, observa-se que alguns críticos tenderam a não reconhecer o movimento simbolista, pelo menos enquanto movimento de um grupo. Segundo Otto Maria Carpeaux, essa foi uma estética abafada, estrangulada pela predominância parnasiana, apesar de Alphonsus Guimaraes e Cruz e Sousa. Também Roger Bastide, autor de quatro ensaios importantíssimos sobre Cruz, na mesma linha de pensamento, afirmou que: “O simbolismo [...] não vingou no Brasil, e o autor de Missal ficou aqui quase que como o único grande representante dessa escola.”²⁸

Se o Panorama do Simbolismo de Muricy permite ver a complexa rede que envolve essa estética nas terras brasileiras, o que é interessante apontar é que a questão: “existiu ou não existiu, o simbolismo” só é possível: 1) graças à dominância discursiva do Parnasianismo finissecular que apaga outros poetas simbolistas e 2)

²⁷ Sobre o movimento simbolista, na linhagem de Muricy, Afrânio Coutinho, no seu compêndio da literatura brasileira afirma que esses novos ideais estéticos e literários foram lançados nos trópicos pelo manifesto publicado 1891, no jornal *Folha Popular*, pelo grupo formado principalmente por B. Lopes, Oscar Rosas, Cruz e Sousa e Emiliano Perneta. Antes disso, no entanto, assim como aponta Araripe Júnior em *O movimento literário de 1893*, ou Raúl Antelo, em *A ficção pós-significante*, o ideal estético inicialmente denominado “decadentista” foi importado por Medeiros e Albuquerque que, em 1887, publicou *Canções de decadência e Proclamação Decadente*.

²⁸ Estudos originalmente reunidos no livro: BASTIDE, Roger. *Poesia Afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943. Posteriormente coligidos por Afrânio Coutinho, de onde retiro a citação: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979, p. 159. (Col. Fortuna Crítica, v. 4)

graças às definições europeias que separavam Parnasianismo e Simbolismo colocando o primeiro como causa do segundo e assim tornando conceitualmente impossível a emergência simultânea de ambos.

Segundo Alfredo Bosi²⁹, por exemplo, o Parnasianismo europeu eclodiu em harmonia com os ideais progressistas do século XIX, isto é, distanciando-se do ideário romântico e compartilhando as ideias positivistas de Auguste Comte e materialistas de Karl Marx na filosofia, do realismo das artes plásticas, do cientificismo naturalista de Charles Darwin e Ernst Haeckel. Esse contexto de burguesia liberal em ascensão favoreceu, para essa lógica, uma poesia objetiva, precisa, quase descritiva, além de extremamente apegada às formas.

Logo, para os manuais de literatura, se o Parnasianismo europeu era um efeito do Iluminismo, o Simbolismo o era do anti-Iluminismo. Segundo o entendimento de Massaud Moisés³⁰, o Simbolismo é mesmo uma negação do Positivismo, do Naturalismo e do próprio Parnasianismo. Essa contraposição foi efetuada, ainda segundo o crítico, com a retomada romântica do subjetivismo e a radical valorização das sugestões por meio dos símbolos.

Ora, nesses termos, aparentemente, não há como duas vertentes estéticas, frutos de momentos histórico-culturais distintos, aparecerem ao mesmo tempo. Esse é o curto-circuito sobre o qual a crítica brasileira, em geral, não quis pensar. Aliás, curto-circuito que o próprio Cruz e Sousa instaurava, porque se por um lado trabalhava com sugestões, com o culto do vago, do misterioso, assim como os manuais definem o Simbolismo, por outro, ele também escrevia sonetos com rimas ricas e “chave de ouro” muito à Olavo Bilac. Nesse sentido, ainda que essa seja uma questão para além do foco que aqui se apresenta, valeria pensar a definição formal estanque de Parnasianismo e de Simbolismo, e os problemas veiculados nessas estéticas. Afinal, será que a presença do objeto, na primeira, e a ausência dele, na segunda, não acabam por abordar o mesmo problema, a saber, o mito, por diferentes modalizações?

Em segundo lugar, torna-se impensável o vínculo direto de ideias progressistas com o Parnasianismo e anti-progressistas com o Simbolismo, além de flertar perigosamente com o apagamento da

²⁹ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

³⁰ MOISÉS, Massaud. *O simbolismo (1893-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1969.

complexidade incomensurável entre os discursos vinculados ao modo de produção e a arte, sobretudo no Brasil, onde conviviam a ascensão capitalista e a escravidão. Com isso, o que permanecerá como questão aberta irrompe, em Cruz e Sousa – o que se verá precisamente nas análises de poemas como “Melancolia”, onde a tensão de forças opostas, entre as quais, certamente, a civilização e seus discursos de progresso, e a barbárie também contida nesse processo. Aliás, pelo que os comentários até aqui indicaram, trata-se justamente disto: por ter experienciado essa contradição de modo radical, a vida de Cruz passou a receber uma atenção especial comum na análise dos críticos.

Paulo Leminski, com a precisão de cirurgião, também faz sua incisão na crítica da poesia de Cruz. Ele escreve, percebendo a saliência da vida, uma *biografia* e efetua uma análise pungente tanto da vida quanto da obra do poeta. Em primeiro lugar, o autor de *Catatau* se coloca em interlocução com Gonzaga Duque e retoma aquele chefe perseguidor que também trabalhava na Central do Brasil, por meio de uma carta que, segundo Leminski, o chefe teria escrito. Segue a carta:

O Setor Pessoal da Estrada de Ferro Central do Brasil vem, por meio desta, denunciar à Diretoria desta Empresa, que foi encontrado em poder de João da Cruz e Sousa, negro, natural de Sta. Catarina, funcionário desta Empresa, na função de arquivista, um poema de sua lavra, como seguinte teor:

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.
A Terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura.
Mas essa mesma algema de amargura,
Mas essa mesma Desventura extrema
Faz que tu'alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.
Tu és o Poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco...
Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!

Pede-se providências”.³¹

Paulo Leminski, então, escutando o pedido, providencia um texto que, logo de início, encena uma vez mais, na linhagem da crítica que foi retomada anteriormente, a marca da vida. Assim inicia, referindo-se a Cruz:

Tem poetas que interessa mais a obra, artistas cuja peripécia pessoal se reduz a um trivial variado, sem maiores sismos dignos de nota, heróis de guerras e batalhas interiores, invisíveis a olho nu. Tem outros, porém, cuja vida é, por si só, um *signo*.

O desenho de sua vida constitui, de certa forma, um poema. Por sua singularidade. Originalidade. Surpresa. Um Camões. Um Rimbaud. Um Ezra Pound. Um Maiakovski. Um Oswald de Andrade.³²

Essa vida singular, segundo o poeta paranaense, é regida pela figura retórica do oxímoro – aquela que diz uma coisa, querendo dizer outra. Trazendo à baila elementos da poesia e da vida, como a musicalidade, a tristeza e os sentimentos de época – como o *finissecular spleen* –, irreverentemente, afirma que se Cruz tivesse nascido nos Estados Unidos da América teria criado o *blues*. Assim como essa, o poeta vai criando imagens pungentes sempre alinhavando traços da vida (a cor, o emprego de ponto, etc.), traços da época (escravidão, poesia de poetas simbolistas, etc.) e traços dos poemas (musicalidade, erotismo, evidência do símbolo), e, desse modo, o crítico monta uma análise da poesia que revela uma potente reflexão da linguagem tanto de Cruz como do próprio Leminski.

Um dos pontos altos dessa reflexão faz interlocução com uma das mais conhecidas leituras críticas da poesia cruzeirosiana, efetuada por Roger Bastide, na década de 60. Antes de expor a ideia de Leminski, valeria retomar em linhas gerais os quatro ensaios escritos pelo sociólogo francês. O mais famoso dentre eles é, sintomaticamente, “A nostalgia do branco”, ainda que o menos interessante sob o aspecto literário. Nesse texto, depois de uma situação teórico-filosófica do

³¹ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: O negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 08.

³² *Ibidem*, p. 09.

Simbolismo, como uma estética nórdica e neoplatônica, lê-se a tese que, conforme a leitura de Bastide, justificaria o fato de Cruz ser o único poeta simbolista no Brasil:

Esse simbolismo se explica, no entanto, pela vontade do poeta de ocultar as suas origens, de subir racialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha de cor. É a expressão de uma imensa nostalgia: a de se tornar ariano.³³

Segundo o crítico, essa nostalgia aparece das mais variadas maneiras; exemplar, segundo ele, é a nostalgia da mulher branca, como se vê em muitos poemas de *Broquéis*. Esse desejo pela mulher branca é lido, nessa perspectiva, como nostalgia da estética simbolista europeia. A musicalidade dessa poesia também entra como meio de se passar a linha da cor. Segundo Bastide, a linha melódica se opõe, ou contribui para o apagamento, do ritmo e do tambor, isto é, para o apagamento da cultura africana.

Construindo uma divisão entre Europa e África, entre cristãos e selvagens que, se por um lado é interessante no que tange à problematização dessa dicotomia, por outro, é extremamente falha quando coloca esse problema em chave de apagamento da “raça africana”. Para além da concepção de raça bem datada que, hoje – com a teoria do discurso –, já não se sustenta, encontrar na negação da raça a explicação dos poemas é demasiado redutor.

Ao cabo, a leitura de Bastide, nesse primeiro ensaio, coloca Cruz e Sousa como um produto do seu tempo, como um reproduzidor do discurso dominante, e o fato de ser negro, o faz reproduzi-lo com maior excelência, já que tinha de lutar contra o preconceito de cor imperante na sociedade ainda escravista do fim do século. Para além da cor, chegará a afirmar que – tomando “negro” como sinônimo de “escravo” – a poesia de Cruz seria então um desejo de ascensão social. Lido à parte, esse ensaio ganha o tom, no mínimo, de uma especulação preconceituosa.

Numa sorte de contraponto ao primeiro ensaio, no entanto, aparece “A poesia noturna de Cruz e Sousa”, no qual Bastide procura ver “o lado noturno do nosso poeta, o que ele colocou o sangue negro,

³³ BASTIDE, Roger. “A nostalgia do Branco”. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979 (Col. Fortuna Crítica, v. 4). p. 159.

de heranças ancestrais nas veias dos seus poemas.”³⁴ Para Bastide, é na busca da noite que Cruz encontra o misticismo e a hiperestesia que buscava para ascender à aristocracia – o que acaba por reencontrar, nesse sentido, é a África. Segundo o sociólogo francês, Cruz e Sousa aceitou sua raça e encarnou também os preconceitos dos brancos, amaldiçoando-a. Como exemplo disso, Bastide escolhe o poema “Emparedado”, para afirmar em tom conclusivo:

Simbolismo trágico: branco, o homem branco, o Europeu, o cristianismo, a virtude, mas também a esterilidade, o frio, a neve mortífera. Negro, o africano, a luxúria, o pecado, o fetichismo, mas também a vida, a fecundação, a força criadora - a dor. Antítese que se encontra nos dois crucifixos: o marfim, crucifixo luminoso, o Cristo da salvação, e o bronze, o crucifixo obscuro, o Cristo do pecado.³⁵

Antes de prosseguir, vale assinalar que também Bastide percebe uma tensão que ele optou por trabalhar, sobretudo nos primeiros dois ensaios, a partir do domínio social. Inclusive, observa-se a reiteração do significante “trágico”, o qual apesar de surgir adjetivando o simbolismo, dado o contexto do aparecimento, refere-se verdadeiramente à vida do poeta.

No terceiro ensaio, “Cruz e Sousa e Baudelaire”, o sociólogo francês faz um estudo comparado entre os poetas enunciados no título. Apesar de se aproximarem quanto às questões e terem, segundo o crítico, um processo técnico comum – “a repetição da mesma ideia sob formas diferentes”³⁶ –, Bastide defende algumas diferenças a fim de postular, e essa parece ser a tese central, uma poética afro-brasileira em Cruz e Sousa. É interessante que Bastide percebe que Baudelaire se inclina para os restos da humanidade – velhos, infortunados, bêbados, prostitutas – e a isso vincula o catolicismo e o pecado. Já nos poemas de Cruz e Sousa, onde o cristianismo aparece, no mínimo, tão frequen-

³⁴ BASTIDE, Roger. “A noite de cruz e Sousa”. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979 (Col. Fortuna Crítica, v. 4), p. 164.

³⁵ *Ibidem*, p. 167.

³⁶ *Idem*. “Cruz e Sousa e Baudelaire”. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979 (Col. Fortuna Crítica, v. 4), p. 169.

temente quanto em Baudelaire, a interpretação passa pela raça. Quanto ao catolicismo em Cruz, o autor de *A poesia afro-brasileira* afirma:

É-lhe imposto de fora, pelo meio católico em que vive; aceita o pecado não como estigma da humanidade, mas sim como estigma da sua raça, e o que faz, constrangido, como coisa inerente ao seu sangue africano. Por isso, os infelizes, os cegos, os bêbados são seus irmãos, mas não no pecado, mas na condenação social, na maldição não de Deus, mas dos homens [...]³⁷

Assim, aproxima e distancia os poetas, ambos nostálgicos, um da pureza do paraíso perdido, outro da cor branca. E, uma vez mais, traz o poema preferido dos críticos citados para o caráter exemplar. “Emparedado” é a criação única do mito de África, no qual faz seu protesto racial e faz da sua dor, “maldição social”, a dor europeia, “maldição universal”.

Por fim, no último ensaio, “O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista”, o mais interessante dentre eles, pelo menos no que tange ao escopo desse trabalho, Bastide afirma que o Simbolismo é a retomada de uma experiência interrompida pelo classicismo. Emergente primeiro em Ronsard, na França, e depois, sobretudo em San Juan de la Cruz, na Espanha, essa experiência mística seria retomada primeiro pelo Romantismo e mais pungentemente pelo Simbolismo. O meio pelo qual se cria e se explica essa experiência é o “símbolo”. Nessa tradução do inefável (da experiência mística), através do símbolo, situa-se Cruz e Sousa.

O sociólogo afirma que o romantismo alemão, desse que Cruz bebeu graças o seu contato com mestres alemães – entre eles Fritz Müller – nos estudos da juventude, diferentemente da linhagem francesa, não mergulha na mística cristã, mas na mística oriental. No decorrer deste trabalho, como que seguindo as pistas de Bastide, será possível perceber que nem o romantismo alemão estava incólume do cristianismo, nem os românticos franceses estavam alheios ao orientalismo e disso Baudelaire é a maior prova. Ainda assim, há de se frisar que, nesse último ensaio, o crítico vislumbra a dor e a sensação de

³⁷ BASTIDE, Roger. “Cruz e Sousa e Baudelaire”. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979 (Col. Fortuna Crítica, v. 4), p.171.

impotência presentes nas imagens de tantos poemas cruzesousianos, para além da sua experiência pessoal. Delineando um pensamento filosófico da poesia sobre a vida, Bastide vai afirmar que

na impossibilidade de penetrar o Incognoscível e de dizer o Incomunicável, [o poeta] tem o sentimento de sua esterilidade e fica muitas vezes impotente diante da página branca, impotente para revelar, sob uma forma gráfica, os segredos espirituais que o dominavam.³⁸

Em linhas gerais, esse longo parêntese aponta para a leitura erudita e sociológica de Bastide, que recoloca a ideia central de Nestor Vítor quanto à tensão entre o poeta e o negro, explorando inclusive uma interpretação psicanalítica entre autor e obra.

Leminski, dialogando com Bastide e se apropriando da leitura freudiana, no capítulo “Linguagem em ereção: o sexo na poesia de Cruz e Sousa”, oferece uma leitura alternativa à questão do desejo da mulher branca. É com uma citação de um excerto do poema “Vulda” de *Evocações*, no qual há uma evocação da experiência do gozo, que Leminski ressalta a performance da escritura, ou ejaculação, de Cruz – palavras do paranaense – na página branca. Nessa outra modalidade do Romantismo, o Simbolismo é Expressionista, afirma o crítico, armando uma rede de relações para além de Mallarmé, Baudelaire, também com Kafka, Trakl, Gottfried Benn, August Stramm, e frisando que a expressão é a do desejo.

Então Leminski considera o elemento contextual, salientando não só a opressão que o negro sofria, mas também seu papel fundamental na vida sexual da Casa Grande / Senzala. Desse modo, atrela ao negro, para além da sua condição reduzida à animalidade pelos lusos-brancos, uma reserva de erotismo e de libido. É nesse cenário que o desejo e o branco aparecem. Pergunta-se Leminski: “Como se comportou o desejo de Cruz e Sousa, nesse quadro?” e imediatamente responde: “Expressionisticamente, transformando em signos sexuais os símbolos do opressor: sinais de proibição do fálus negro em vaginas brancas.”³⁹

³⁸ BASTIDE, Roger. “O Lugar de Cruz e Sousa no Movimento simbolista”. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979 (Col. Fortuna Crítica, v. 4), p. 175.

³⁹ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 49.

Ora, na crítica tecida por Leminski, esse desejo do negro pela branca correspondente ao desejo da classe dominada que quer devorar a classe dominante, apesar de aparentemente seguir a linha de Bastide, difere-se do sociólogo por tensionar o problema da poesia entre a língua e o desejo, entre o discurso opressor e a expressão do desejo; não expressão do sujeito como pensou Bastide e, antes dele, Nestor Vítor.

Longe de querer fazer uma abordagem exhaustiva, optou-se aqui por rastrear em momentos e abordagens distintas um traço de repetição. O eixo nevrálgico nessa miscelânea é, a partir dos mais variados domínios, a percepção de que há na poesia de Cruz um embate de forças, traduzido das mais variadas maneiras: embate entre o negro e o branco, entre a lei e o pecado, entre o tangível e o intangível. O que caracteriza esse embate é um movimento que sempre se renova em direção àquilo que escapa, portanto, ao inatingível, ao pecado, ao branco. Mas, assim como facilmente se percebe, esse é um movimento sempre barrado, impossibilitando a chegada ao lugar almejado, e, desse modo, a poesia é caracterizada como um entrave permeado de sofrimento e melancolia. De um lado, viu-se que, na linha de Nestor Vítor, Andrade Muricy, Roger Bastide, essa tensão será justificada a partir da vida do poeta. Por outro, e aqui o exemplo foi tomado de Leminski, existe uma vertente que, sem desconsiderar essa vida trágica, pensará a tensão a partir da linguagem mesma.

A diferença, numa leitura apurada, chega a ser sutil e pode ser pensada em termos de foco. Bastide, como se viu, no último ensaio vislumbra o embate de forças no domínio da linguagem, mas não há como negar que a tônica do seu ensaio não é essa. O seu propósito é outro: a abordagem da vida a partir da poesia. No entanto, no que tange à abordagem da poesia, e esse é o sintoma da anedota espalhada por Alberto de Oliveira, a crítica acaba por operar leituras nas quais a questão da cor do poeta liga-se diretamente, sem desdobramentos, à poesia. Sintomático de uma confusão entre o corpo biológico e o corpo do texto, esse posicionamento acaba deixando de lado o pensamento relampejante que surge nos poemas de Cruz. Analista cultural que foi, Cruz, a julgar por seus poemas, obviamente sentiu o peso dilacerante de um discurso racista baseado na cor da pele, mas percebeu que a armadilha estava, sobretudo, do lado da linguagem, não da cor.

1.2 “Emparedado”: delírio-crítico

J'attends une chose inconnue
 Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
 D'une enfance sentant parmi les rêveries
 Se séparer enfin ses froides pierreries
 “Herodiade”, Mallarmé⁴⁰.

De modo geral, para além da tensão entre duas forças opostas, outra vala comum acerca da poesia cruzesousiana é a exemplaridade do “Emparedado”. Nesse sentido, e para que se formule uma tese de pesquisa também em consonância com o corpo-texto de Cruz, optou-se por tecer alguns comentários acerca do poema em questão.

O título do poema remete a Edgar Allan Poe, que se relaciona, por sua vez, aos indícios que haviam aparecido em poemas anteriores do mesmo livro, como a epígrafe do poema “O sono”⁴¹. Não ao emparedamento de “O gato preto”, mas antes ao de “O barril de amontillado”, para evocar o emparedado vivo. A primeira imagem que se apresenta, portanto, é a de um crime. Como o título sugere, a posição do personagem é a da vítima do emparedamento, então, mais que um crime, a sugestão é a de um sujeito impossibilitado de realizar seus desejos em função das amarras e paredes – uma sorte de Tântalo preso ao lago da modernidade.

Depois do título, que evoca, de fato, o embate de forças anteriormente referido, vê-se uma longa epígrafe, espécie de invocação às musas, à noite. Assim como em “Antífona”, o poema de abertura do livro *Broquéis*, no qual se invocava a fecundação dos mistérios daqueles versos pela via do branco: “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras/ De luars, de neves, de neblinas!.../ Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas.../ Incensos dos turíbulos das aras...”⁴², na invocação do “Emparedado”, a fecundação é invocada pela via do noturno:

ó Noite! Melancólica! Soturna! Voz triste,

⁴⁰ “Eu espero uma coisa desconhecida / Lança soluços supremos e mortíferos / De uma infância sentida entre os sonhos / se separar enfim suas pedrarias frias.” (Tradução minha).

⁴¹ O poema traz por epígrafe um excerto do conto “Eleonora”, de Poe.

⁴² CRUZ E SOUSA, João da. “Antífona”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 63.

recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! fecunda-me, penetra-me dos fluidos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas [...]⁴³

Com a espécie de ritual iniciado, o ocaso assume a função de desencadeador de uma experiência estranha – como que acordando chamadas mortas – delineada no poema também como uma espécie de nevrose. Ou seja:

massas cerradas, compactas, de harmonias wagnerianas, que cresciam, cresciam, subiam em gritos, em convulsões, em alaridos nervosos, em estrépitos nervosos, em sonoridades nervosas, em dilaceramentos nervosos, em catadupas vertiginosas de vibrações, ecoando longe e alastrando tudo [...].⁴⁴

Essa recordação, que claramente foge à temporalidade concreta do personagem, ao revisitar as ruínas da infância e também os restos de outros séculos, faz com que ele faça experiência de sensações angustiantes, entrecruzamento da angústia e do cansaço de ter sempre o desejo insatisfeito. Aquela hora do ocaso remetia à *persona* do poema – assim como vai desenleando nos parágrafos iniciais –, à sua longa caminhada de espera. “Esperar! Esperar! Esperar!”, tal qual se nos apresenta o fim do décimo quinto e décimo sexto parágrafos, criando no próprio texto uma repetição que se diferencia nos parágrafos seguintes, a ponto de traduzir a sensação:

a minha vida ficou como a longa, longa véspera de um dia desejado, anelado, ansiosamente, inquietantemente desejado, procurado através do deserto dos tempos, com angústia, agonia, com esquisita e doentia nevrose, mas que não chega nunca, nunca!!⁴⁵

⁴³ CRUZ E SOUSA, João da. “Emparedado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 658.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 659.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 660.

Para adjetivar mais ricamente a sensação, o poema começa a trazer, então, imagens que apresentam novas facetas ao emparedado, e, não sem efeito, uma delas é a do Cristo martirizado, sangrando de braços abertos.

O emparedado assume, assim, seu papel de sacrificado. Sacrifício imposto – e aí se compreende por que foi lido como testemunho de sua vida – pelo preconceito que lhe caía aos ombros, graças às origens africanas:

Deus meu! Por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!
Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?⁴⁶

Não só nesse trecho, mas ao longo de todo poema, observam-se traços biográficos do poeta. E, nesse sentido, Bastide é cuidadoso ao afirmar que a “maldição social” se transforma em “maldição universal”. Isso porque, assim como se observa ao longo dos movimentos do poema, essa “parede” sugerida como a barreira causada pela cor, vai se ampliando para outros tipos de discursos. Ao cabo, a barreira sobre a qual se está falando, é ampliada para os altos juízos, para os saberes pré-determinados, para toda sorte de discurso fixo e dominante: “Era mister romper o Espaço toldado de brumas, rasgar as espessuras, as densas argumentações e saberes, desdenhar os juízos altos, por decreto e por lei, e, enfim, surgir...”⁴⁷

Além disso, também é importante considerar aquilo que Bastide viu em comum entre Cruz e Baudelaire, a saber: a repetição infinita dos mesmos temas nos poemas. Para atribuir algum sentido ao fragmento, seria importante colocá-lo em série, isto é, em relação não só com a

⁴⁶ CRUZ E SOUSA, João da. “Emparedado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 669.

⁴⁷ *Ibidem*, p.662.

vida, mas também com outros poemas, outros *topoi* finisseculares.

Não há como ignorar, por exemplo, que esse emparedado, alegorizado também no crucificado do poema que se está comentando, tem como pano de fundo, no que tange à remissão aos mitos, ao sacrifício, ao ritual, à morte, aquilo que a crítica supracitada considerava através da abordagem da questão do desejo pela mulher, especialmente, a mulher branca.

Esse erotismo – o desejo e o refreamento dele –, para além de uma barreira social do discurso dominante do fim do século XIX, se coaduna com uma imagem recorrente na arte decadente, materializada, por exemplo, na figura de Salomé. A dançarina transgressora, mais que um personagem literário ou etnográfico, é uma das figuras alegóricas da arte *fin-de-siècle*. Mallarmé, na sua divagação sobre o tema, inclusive a aproximava do branco, ou melhor, do “poema liberto de todo aparelho do escriba.”⁴⁸ A dançarina não é a mulher que dança, não é a mulher, é esse movimento que sugere a cerimônia de um ritual sagrado em direção ao branco, à dissolução do Eu, à morte.

Na sua investigação do imaginário do corpo desconfigurado, que atingirá seu ápice no entre-guerras, Eliane Robert Moraes considera justamente a arte decadente como momento importante nessa genealogia. Essa desconfiguração de um corpo inteiro e único ou dissolução do Eu foi observada na obsessão do mito de Salomé por esses escritores finisseculares. A dançarina, segundo a estudiosa, “ganha notoriedade na estética de um século que se dedicava insistentemente a representar a agonia humana, para aventurar-se numa arriscada familiaridade com a morte.”⁴⁹

A estudiosa de Georges Bataille, aludindo a Mario Praz, lembra que esse é um fenômeno que ocorre mais precisamente no fim do século, pois até a metade do século XIX, vigorava nas artes o herói byroniano, isto é, a desordem moral, o excesso – que eram evidenciados por figuras masculinas, fossem os vampiros, os bandidos ou os libertinos. Depois desse período, entraram em voga as sedutoras diabólicas, culminando nas *Femmes damnées* – semblantes da morte –, em *As flores do Mal*. No livro dedicado a Baudelaire, *Broquéis*, Cruz e Sousa trouxe radicalmente essa máscara feminina para a sua poesia:

⁴⁸ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EdUFSC, 2010, p. 121.

⁴⁹ MORAIS, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 27.

Torva, febril, torcicolosamente,
 Numa espiral de elétricos volteios,
 Na cabeça, nos olhos e nos seios
 Fluíam-lhe os venenos da serpente.

Ah! que agonia tenebrosa e ardente!
 Que convulsões, que lúbricos anseios,
 Quanta volúpia e quantos bamboleios,
 Que brusco e horrível sensualismo quente.

O ventre, em pinchos, empinava todo
 Como reptil abjecto sobre o lodo,
 Espolinhando e retorcido em fúria.

Era a dança macabra e multiforme
 De um verme estranho, colossal, enorme,
 Do demônio sangrento da luxúria!⁵⁰

No poema “Dança do ventre”, a demoníaca figura é comparada à serpente, “como réptil abjeto no lodo”. Símbolo do pecado original, a dançarina aí é sobreposta à transgressão. Evocando Eva, mas também Dalila, Elena, Circe, a dançarina ganha o papel de protagonista no mito bíblico da degola de João Batista e assume uma imagem extremamente erótica que evoca a relação perigosa do amor e da morte. Em consonância com Gustave Moreau, com a sua *Salomé*, no óleo, e *L'Apparition*, na aquarela, bem como com Oscar Wilde na sua peça *Salomé* ou com uruguaio Jules Laforgues, nas *Moralités légendaires*, Cruz, no *frisson* do *fin-de-siècle*, também viu na princesa da Judeia um potente pensamento acerca da arte.

No entanto, é importante lembrar que a máscara usada por ela nem sempre é de uma dançarina sensual. É ainda Eliane Robert Moraes quem lembra que, apesar da erotização definitiva de Salomé, as controvérsias que envolvem a sexualidade da princesa não deixaram de existir:

Todavia, se Salomé foi definitivamente erotizada pelo *fin-de-siècle*, isso não impediu controvérsias acerca de sua identidade sexual. Pelo contrário, o que ficou oculto por baixo de seus decantados

⁵⁰ CRUZ E SOUSA, João da. “Dança do ventre”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 81.

vêus foi justamente o sexo, tendo se tornado, por isso mesmo, objeto de intensa especulação. Representada ora no papel de infanta “ardendo de castidade” (Mallarmé), ora como virgem antes de dança e depois “mulher” (Flaubert), ou ainda como “deidade simbólica da infinita Luxúria e deusa da imortal Histeria” (Huysmans), a Salomé finissecular apresenta uma sexualidade turva e difusa.⁵¹

Ou seja, se de um lado, pode-se perceber em poemas como “Lésbia”⁵², a retomada óbvia da serpente demoníaca e cruel, lembrando o desejo e a morte pela via do erotismo, por outro, nada impede que as mulheres virginais, monjas, santas, aparições, Aldas sejam lidas como fantasmas que atraem o poeta, tal qual Circe, para a morte. Veja-se o chamado da morte que a última estrofe de “Monja”, sorte de perífrase da personificação da lua, no auge da sua alvura e pureza, performatiza: “Então, ó Monja branca dos espaços, / Parece que abres para mim os braços, / Fria, de joelhos, trêmula, rezando...”.⁵³ O mesmo ocorre em “Noiva da Agonia”: “Mas ah! és da Agonia a Noiva triste / Que os longos braços lívidos abriste / Para abraçar-me para a Vida eterna!”.⁵⁴

Nesse sentido, a “mulher branca”, interpretada para além da cifra autobiográfica, é, tal qual a *femme damnée*, ou Salomé, mais um semblante da morte. Seguindo essa lógica, é possível afirmar que a tônica recolocada em jogo, assim como percebe Raúl Antelo ao tratar do mito de Salomé nos finisseculares latino-americanos, a partir de “Dança do ventre”, é a cisão dramática entre vida e morte, todo e não-todo,

⁵¹ MORAIS, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 31.

⁵² “Cróton selvagem, tinhorão lascivo, / Planta mortal, carnívora, sangrenta, / Da tua carne báquica rebenta / A vermelha explosão de um sangue vivo. // Nesse lábio mordente e convulsivo, / Ri, ri risadas de expressão violenta / O Amor, trágico e triste, e passe, lenta, / A morte, o espasmo gélido, aflitivo... // Lésbia nervosa, fascinante e doente, / Cruel e demoníaca serpente / Das flamejantes atracões do gozo. // Dos teus seios acídulos, amargos, / Fluem capros aromas e os letargos, / Os ópios de um luar tuberculoso...”. CRUZ E SOUSA, João da. “Lésbia”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 65.

⁵³ *Idem*. “Monja”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 67.

⁵⁴ *Idem*. “Noiva da Agonia”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 73-74.

consciente e inconsciente inerente à própria subjetividade:

[...] ante esta cisão constitutiva da subjetividade nada mais pode permanecer estável. Não é só o objeto – Salomé, o instinto que resiste à instituição – o que se desdobra espectralmente. É também a figura do poeta, sua auto-representação. Há um sublime art nouveau que escolhe a cena religiosa, já em franca decadência no mundo moderno (a ópera wagneriana é o seu substituto, a ópera cômica, seu simulacro) para alegorizar a figura do poeta.⁵⁵

Seguindo os rastros dessa leitura, a proliferação do *topos* Salomé no fim do século, ou melhor, focando no poeta alvo desse estudo, a proliferação do mito, do sacrifício e da morte, muito mais que um desejo de ascensão social pela virtude, atua como a alegorização do poeta enquanto um herói cindido. No “Emparedado”, o longo lançamento ou recordação dessa cisão aparece colocada em termos de ruínas da infância – restos do passado – e de paredes do presente – novos valores –, as quais, é preciso equacionar, vêm da hora do ocaso. Para não deixar esse fundamental fator passar sem mínima análise, pode-se tomar outro exemplo dessa mesma experiência que aparece no poema de abertura de *Evocações*, “Iniciado”, não sem efeito, da seguinte maneira:

Pedrias rubentes dos ocasos; Angelus piedosos e concentrativos, a Millet; Tè Deum glorioso das madrugadas fulvas, através do deslumbramento paradisíaco, rumoroso e largo das florestas, quando a luz abre imaculadamente num som claro e metálico de trompa campestre — claro e fresco, por bizarra e medieval caçada de esbeltos fidalgos; a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens; os opalescentes luars encantados nas matas; o cristalino cachoeirar dos rios; as colinas emotivas e saudosas, — todo aquele esplendor de colorida paisagem, todo aquele encanto de exuberância de prados, aqueles aspectos selvagens e majestosos e ingênuos, quase bíblicos, da terra acolhedora e generosa onde

⁵⁵ ANTELO, Raul. *A ficção pós-significante*. Museu/arquivo da poesia Manuscrita: Florianópolis, 1998, p. 16.

nasceste, — deixaste, afinal, um dia, e vieste
peregrinar inquieto pelas inóspitas, bárbaras terras
do Desconhecido...⁵⁶

Para qualificar o ocaso, nesse poema que trata justamente do inquietante domínio do conhecido/desconhecido, o poeta alude a Millet. Mais precisamente, a mais famosa de suas pinturas, o óleo sobre tela *O Angelus* (1859).



Figura 1 – *L'Angelus*, de Jean-François Millet (entre 1857 e 1859). Óleo sobre tela – 55,5 x 66 cm. Paris – Musée d'Orsay.

O casal de camponeses de cabeça abaixada deixa as ferramentas

⁵⁶ CRUZ E SOUSA, João da. “Iniciado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 519.

de lado para celebrar – a julgar pela posição das mãos, pelas cores do crepúsculo e pela sugestão do título – a “hora do Angelus”, a hora da oração diária que rememora a anunciação do anjo à Maria. De modo que é o início da oração bíblica que dá nome a esse rito diário: *Angelus Domini nuntiavit Mariae* [O anjo do senhor anunciou à Maria].

Cruz e Sousa, tão atordoado quanto Salvador Dalí, dedicou alguma atenção à figura feminina do quadro de Millet. Também respondeu à inquietação construindo uma teoria que não de todo afastada da resposta de Dalí, que construiu o método paranóico-crítico para interpretar o quadro, a realidade. Ambos trabalham com a íntima relação do sexo com a morte.

Antes de seguir nessa aproximação, é necessário fazer algumas notas acerca dessa mulher. Precisamente a figura feminina de Millet em *Angelus* ganha um lugar de evidência no poema “Angelus” do livro *Broquéis*. Segue abaixo algumas estrofes do poema:

É nas horas dos Ângelus, nas horas
Do claro-escuro emocional aéreo,
Que surges, Flor do Sol, entre as sonoras
Ondulações e brumas do Mistério.

Surges, talvez, do fundo de umas eras
De doloroso e turvo labirinto,
Quando se esgota o vinho das Quimeras
E os venenos românticos do absinto.

Apareces por sonhos neblinantes
Com requintes de graça e nervosismos,
Fulgores flavos de festins flamantes,
Como a Estrela Polar dos Simbolismos.

Num enlevo supremo eu sinto, absorto,
Os teus maravilhosos e esquisitos
Tons siderais de um astro rubro e morto,
Apagado nos brilhos infinitos.

O teu perfil todo o meu ser esmalta
Numa auréola imortal de formosuras
E parece que rútilo ressalta
De góticos missais de iluminuras.

Ressalta com a dolência das Imagens,
Sem a forma vital, a forma viva,

Com os segredos da Lua nas paisagens
E a mesma palidez meditativa.

Nos êxtases dos místicos os braços
Abro, tentado da carnal beleza...
E cuido ver, na bruma dos espaços,
De mãos postas, a orar, Santa Teresa!...⁵⁷

A sobreposição de “O êxtase de Santa Teresa”, de Bernini, à figura feminina do “Angelus”, de Millet, é impactante e precisa. Atrelar à camponesa de mão juntas, que ora, uma sorte de convulsão orgiástica, claramente erótica, de quem está a ponto de levar a flechada do arcanjo só não é uma imagem mais perturbadora que atrelar a esse êxtase místico ao momento do parto. Aspecto que Cruz não deixa de sugerir no poema em prosa “Mater”:

Era chegado o momento, grande, grave e belo
momento entre todos, em que a mulher, perdendo
a volubilidade, a gracilidade diáfana e o alado
encanto de virgem, se transfigura e recebe uma
auréola, um sério resplendor de nobre martírio, de
simpático consolo, envolve-se numa sombra e
num silêncio de piedade e de sacrifício, num
Angelus abençoado de amor.⁵⁸

No momento de passagem da castidade virtual para a maternidade, assim como se lê no poema, o filho acaba por assumir o papel do falo, devolvendo o ato para o domínio erótico, do Amor, de Eros. A imagem do *Angelus*, e antes dela, a do martírio, a da piedade e do sacrifício já haviam evocado a dor para esse êxtase místico. Veja-se que em Cruz, o *Angelus* é sempre vinculado a um momento (uma hora) de dor, seja no êxtase de Santa Teresa, seja no momento do parto, seja no gozo contemplativo do poeta. Para pensar essa dor, valeria retomar duas questões. A primeira concernente à singular história do próprio quadro de Millet. A segunda, referente à interpretação, ou a parte dela, elaborada por Salvador Dalí.

⁵⁷ CRUZ E SOUSA, João da. “Angelus”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 91-92.

⁵⁸ *Idem*. “Mater”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 526.

Segundo afirma Bernard Nominé, Millet teria pintado o quadro para retratar uma tragédia agrária referente à plantação de batatas. A cesta com batatas podres, o ar de lamentação dos camponeses diante da destruição seriam, nessa perspectiva, elementos de uma tragédia. Suspeita-se que o quadro permaneceu sem título por muitos anos, até o momento em que um conhecido sugeriu pintar uma igreja ao fundo para possibilitar um domínio religioso à imagem. A informação mais estranha, no entanto, após submeter a imagem a um exame de raio-X, foi Dalí quem descobriu. A pintura que tanto o perturbou guardava um esboço de caixão sob a pintura da cesta, de modo que é possível imaginar, nas circunstâncias da elaboração do quadro, uma cena de luto profundo. E, a julgar pelo tamanho do caixão, o morto era uma criança. A primeira consideração que paira ao redor da pintura é, portanto, o fantasma da morte que não aparece de modo explícito.

Dalí, obcecado pelo quadro, optou por sistematizar as imagens emergentes das associações livres e consequentes interpretações da pintura e, portanto, de si mesmo, no livro *Le mythe tragique d'Angelus de Millet*. Nessa interpretação a figura feminina ganha um papel bastante relevante. Sobre ela, Dalí escreve:

Además del erotismo simbólico de sobras conocido de los éxtasis místicos a los que corresponde la actitud de la mujer en el *Angelus*, se me acordará que la posición de las manos cruzadas bajo el mentón, dejando al descubierto especialmente las piernas y el vientre, es una actitud frecuente, incluso estereotipada en las poses históricas de las esculturas y en particular de los “objetos de arte” de bazar. La nostalgia que traducen está en relación con los sentimientos crepusculares que ilustran con tanta abundancia las postales en las que desnudos con la misma actitud se destacan sobre una puesta de sol. Esa actitud comporta a mi modo de ver un factor exhibicionista, un factor expectante, y un factor de agresión clarísimos. Está claro que se trata de la típica postura de espera. Es la inmovilidad que preludia las violencias inminentes.⁵⁹

⁵⁹ DALÍ, Salvador. *El mito tragico del “Angelus” de Millet*. Trad. Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets Editores, 1989, p. 69.

Ora, nada distante de Cruz, Dalí percebeu a atitude do êxtase e a postura da espera, que como deixará saber, de fato, se coaduna com a espera de um filho. Para que se entenda a interpretação desse cenário, cabe evocar uma parte do método que detalha e nomina paranóico-crítico. Num dos fenômenos delirantes analisados, o pensador surrealista, ao contemplar o quadro, tem o desejo em imergi-lo em leite. De pronto, é lançado para uma imagem que o chocara quando criança. Ainda pequeno, presenciou uns filhotes de cangurus dentro da bolsa de sua mãe, e a julgar pelo fundo branco da bolsa, criou a teoria de que os bichinhos flutuavam no leite de sua mãe. O mal-estar ficou associado com outras coisas, por exemplo, uns pequenos vegetais que uma vez usara para reconstruir a flora pré-histórica que chamava “Leche de Santa Teresa”. Vegetal que bastava romper uma pequena parte de sua estrutura para uma substância leitosa correr e assim comenta:

La representación de la leche se me presenta ante mis ojos como esencialmente ambivalente. Por un lado, la leche me parece muy apetitosa e íntimamente unida a los deseos eróticos: a este respecto, nada sería más legítimo que invocar la fijación edípica, que reviste para mí características extraordinariamente importantes e determinantes. Por otro lado, la leche esconde un sentimiento muy acusado de peligro y muerte; esta última representación, que puede relacionarse aún con la defensa simbólica de la leche materna dentro del horror del incesto, se explica también por representaciones muy poderosas surgidas de las particularidades atribuidas al vegetal que acabamos de considerar, en el curso de mis paseos infantiles por los alrededores de las Figueras.⁶⁰

A mãe de Dalí o alertara veementemente para o perigo do veneno do “Leche de Santa Teresa”, perigo de morte.⁶¹ Aliando isso a

⁶⁰ DALÍ, Salvador. *El mito tragico del “Angelus” de Millet*. Trad. Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets Editores, 1989, p. 92.

⁶¹ Uma informação fundamental, no que tange à interpretação e, portanto, à fantasia de Dalí, é que ele teria nascido nove meses e dez dias depois do falecimento do irmão que tinha por nome Salvador. A hipótese de que a mãe o viu como substituto do irmão não deve ser deixada de lado. Se a mãe

uma falsa recordação da infância na qual a mãe sugava e devorava seu pênis, Dalí se dá conta que a imersão na personagem do *Angelus*, é a imersão dele mesmo no leite materno, no temor de ser devorado, aniquilado pela mãe, engolido pelo leite como o bebê canguru. Daí o sentimento de horror e de angústia de morte que havia relatado, em outra análise das associações livres, quanto ao sexo, já que Gala, sua parceira, assumira o lugar da mãe.

As considerações de Dalí vão armando uma rede muito mais precisa e ampla, revelando para ele uma interpretação do quadro por meio do lançamento para o mundo dos sonhos, o mundo do inconsciente. O filho morto do casal de camponeses, que não aparece explicitamente no quadro, corresponderia à imagem do irmão morto de Dalí. A imagem da figura masculina, ao fim e ao cabo, depois da análise de imagens que ela evocava, é sobreposta sobre ele mesmo. A mulher, por sua vez, é justaposta à imagem fetiche dos surrealistas – o louva-deus – que lembra, de um lado, um ato religioso da oração e, de outro lado, o ataque violento nupcial típico da fêmea da espécie que devora o macho depois da cópula.

No momento do livro que Dalí vai tratar especificamente do mito trágico do “Angelus”, de Millet, ele traz junto das fotos do louva-deus – *Mantis Religiosa* – ⁶², a carta do biólogo J. P. Vanden Eeckhoudt que afirma, contrariando o que se acreditava, que na natureza não existe um banquete nupcial, tal qual defendido pelo estudioso Fabre ao interpretar a atitude da fêmea *Mantis* submetida a condições de cativeiro e de estresse. Dalí, então, assinala abaixo da carta de Vanden Eeckhoudt:

substituíra, de fato, o desejo do irmão, então o desejo do filho vivo era inexistente. A imagem do irmão morto pela casa funcionava, talvez, como espelho que se confirmava no olhar super-protetor da mãe sobre ele. Segundo sugere a psicanalista Vanisa Maria da Gama Moret Santos, no artigo “Salvador Dalí – e a verdade no mito trágico do Ângelus de Millet”, uma possível interpretação do menino Dalí seria: “Salvador tu nasceste para que não morresses novamente”.

SANTOS, Vanisa Maria da Gama Moret. “Salvador Dalí – e a verdade no mito trágico do Ângelus de Millet”. *Psicanálise & Barroco em revista*, v.6, n.2, p. 48-62, dezembro de 2008. Disponível em: http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/12/P_Brev12MoretSantos.pdf. Acesso em: 12 de agosto de 2013.

⁶² Lê-se em algumas das legendas: “La mantis devorando su pareja tras apareamiento”, “La Mantis, en actitud de oración”, “La Mantis, en actitud espec-tral”. In: DALÍ, Salvador. *El mito tragico del “Angelus” de Millet*. Trad. Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets Editores, 1989, p. 124.

“Esa carta apoya magníficamente mi tesis: las costumbres de los campesinos, bajo la imposición restrictiva y feroz de la moral los reducen en un estado de la verdadera cautividad.”⁶³ Veja-se, nesse sentido, que não se está distante do cativo do “Emparedado”. Antes, porém, de voltar-se para este cativo, finalizemos a interpretação de Dalí acerca do quadro.

Sua interpretação divide-se em três momentos. Freudianamente, descreve o primeiro momento, o mais amplo e contemplador da cena geral, com as seguintes palavras:

destacándose a contraluz del ambiente crepuscular que determina los sentimientos atávicos, los dos turbadores simulacros obsesivos encarnados en la pareja del *Angelus* permanecen uno ante otro. Es un momento de espera y de inmovilidad que anuncia la inminente agresión sexual. La figura femenina – la madre – adopta la postura expectante que identificamos con la postura espectral de la mantis religiosa, actitud clásica que sirve de preliminares al cruel acoplamiento. El macho – el hijo – esta sujugado y como privado de vida por la irresistible influencia erótica; permanece “clavado” en el suelo, hipnotizado por “exibicionismo espectral” de su madre, que lo aniquila. La posición del sombrero, cuyo simbolismo en el lenguaje de los sueños, denuncia el estado de excitación sexual del hijo e ilustra el propio coito; sirve también para definir una actitud vergonzosa ante la virilidad.⁶⁴

Num segundo momento, ocorre o ato sexual em si. A carroça, objeto acessório na imagem, cumpre uma função erótica indispensável. Dalí retoma outros quadros de Millet e, aproveitando-se da relação simbólica da tração animal com o esforço físico no ato sexual, vê, em imagens como “Le Vanneur”, claramente uma posição que ele tacha de “golpe de riñones”. Essa pegada na altura do rim que movimenta agressivamente uma peneira, um cesto ou a mulher, imprime ao ato, o esforço, a resistência, o obstáculo e a luta.

Por fim, no terceiro momento, a figura masculina é atrelada,

⁶³ DALÍ, Salvador. *El mito tragico del “Angelus” de Millet*. Trad. Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets Editores, 1989, p. 124.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 127-128.

evocando o fim do coito com a *Mantis religiosa*, à morte em forma latente. Isto é, é com ele que Dalí se identifica. O sentimento de extinção, sentimentos fúnebres, sugeridos na argumentação onírica pela imagem do *Angelus* de Millet, insípida e estereotipada é, então, segundo Dalí, uma “variante maternal del mito inmenso y atroz de Saturno, de Abraham, del padre Eterno con Jesus Cristo y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijos.”⁶⁵

Por fim, retomando o Lautrèamont de *Les Chants de Maldoror*, outra obsessão dos surrealistas, como se vê na ilustração que Man Ray fez para a revista *Minotaure* (1933), Dalí completa a ideia, mais ou menos assim: “O *Angelus* de Millet é belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”⁶⁶. Desse modo, o cenário crepuscular, solitário e mortal que a imagem do *Angelus* ou de o “Emparedado” evocam, funciona como a mesa de dissecação no texto poético: numa busca secreta, sob a desculpa analítica, da dissecação, a sintética, a fecunda e alimentícia “batata da morte”. Daí o dualismo da terra lavrada e do alimento, da morte e da fecundidade. É com esse dualismo que o pensador catalão vai por fim sobrepor o guarda-chuvas à figura masculina e a máquina de costura à figura feminina:

el cadáver más garantizado y apetitoso, condimentado con esa trufa fina e imponderable que sólo se encuentra en los sueños nutritivos constituidos por la carne de los hombros emblandecidos de las amas hitlerianas y atávicas, y con esa sal incorruptible y excitante, hecha del frenético y foraz bullico de las hormigas, que debe comportar cualquier auténtica “putrefacción insepulta” que se respete y pueda ser digna de este nombre. Si, como pretendemos, “la tierra labrada”

⁶⁵ DALÍ, Salvador. *El mito tragico del “Angelus” de Millet*. Trad. Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets Editores, 1989, p. 147.

⁶⁶ A frase dos *Cantos de Maldoror* do Conde de Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse, segundo Eliane Robert Moraes, era “Belo como ... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”. Frase que ecoou forte no movimento surrealista, identificada, inclusive, graças à capacidade de síntese e multiplicidade interpretativa, como uma das tópicas do movimento: o primado da invenção analógica. Sobre esse assunto, veja-se: MORAIS, Eliane Robert. “A mesa de dissecação”. In: _____. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 39-54.

es más literal y más ventajosa de todas las mesas de disecación conocidas, el paraguas y la máquina de coser se habrían transformado en el *Angelus* en figura masculina y figura femenina.⁶⁷

Logo, o mal-estar desse encontro fortuito e sua tragédia latente estão contidos simbolicamente no guarda-chuva – vinculado à ereção dissimulada no quadro –, no chapéu na posição comprometedora e vergonhosa, e na máquina de costura, nessa simbolização do feminino por uma agulha que fere mortal e canibalmente e nisso se identifica com a *Mantis religiosa*, transformando o macho em vítima do sacrifício.

Enfim, a interpretação de Dalí do mito trágico do *Angelus* funciona, tal qual ele mesmo reivindica, como exposição do método paranóico-crítico. No entanto, a dialética imbuída nesse reconhecimento objetivo daquilo que Dalí chamou de fenômeno delirante só se sustenta a partir de uma noção temporal onírica. E é aí que, mais que as imagens evocadas, o método de Dalí e Cruz e Sousa se chocam, colocando nas imagens a sugestão da noção temporal de devir onírico.

Se a operação enquanto argumento temporal é a mesma, então cabe deslocar a leitura de o “Emparedado”, agora levando em conta também a interpretação do *Angelus* cruzeirosiano, bem como a recorrente identificação do herói dos poemas com Cristo. Esse deslocamento, que nesse ponto é evidente, coloca o emparedado como herói do mito trágico, cujo destino é o sacrifício e a morte. É interessante que, diferentemente de Dalí, que identifica a figura feminina do quadro à mãe, para então evocar via louva-deus o seu caráter devorador de mãe superprotetora, Cruz a identifica com a Santa Teresa. Esse é o ponto central da interpretação cruzeirosiana do quadro (do mundo): conjugar no mesmo personagem o santo e o profano ou a vítima e o transgressor. O sentido sempre erótico desse êxtase, dessa união mística, é ambivalentemente o ponto de partida tanto para a criação quanto para a destruição. Ou melhor, a criação só é possível a partir dessa destruição, daquelas ruínas que torturam e que são sempre cinzas tornando-se novamente chama.

Assim, o rito e o mito no movimento rumo ao patético, ao sacrifício, tornam-se uma potente maneira de simbolizar a vida na modernidade. Graças a sua obsessão, corroborada pela reprodução do *Angelus* em xícaras, cafeteiras, cartões-postais, comum nas primeiras

⁶⁷ DALÍ, Salvador. *El mito tragico del “Angelus” de Millet*. Trad. Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets Editores, 1989, p. 161.

décadas do século XX, o pintor de “O Enigma do desejo: Minha Mãe, Minha Mãe, Minha Mãe” por meio das associações livres foi descrevendo um modo de desvelar as necessidades simbólicas, sempre inconscientes, sempre eróticas e mágicas. Nesse sentido, a experimentação surrealista, esse fenômeno hiperestésico e agudo da subjetividade por meio do processo paranoico das associações livres de imagens, seria um modo de encontro com a realidade. O real reside aí, está nas relações entre os fenômenos delirantes-paranoicos e a atividade consciente-crítica. Precisamente nessa relação, dá-se sentido ao mundo, isto é, cria-se um mito. No que tange à defesa desse trabalho, Cruz inventou também um mito trágico, incluso fez uso do *Angelus* de Millet para sugeri-lo. A literatura de Cruz é, nesse sentido, um delírio sistematizado, não tão diferente dos delírios que constituem a história e a filosofia, mas singular na reinvenção do mito trágico para pensar a sua (a nossa) condição de homem moderno:

Mas as grandes ironias trágicas germinadas do Absoluto, conclamadas, em anátemas e depreciações inquisitoriais cruzadas no ar violentamente em línguas de fogo, caíram martirizantes sobre a minha cabeça, implacáveis como a peste.⁶⁸

A origem da ironia trágica, captada por Leminski na figura do oxímoro, é a morte do herói, sacrificado. O que caracteriza a ironia, no entanto, é sua culpa. Cabe pontuar, finalmente, que esse mito trágico tem por cenário a mesa de dissecação que Dalí viu no quadro de Millet. Foi o que Cruz viu, para retomar o elemento que puxou esse assunto, nos momentos doloridos, do ocaso, do gozo, do parto, do êxtase. É na passagem, sobre a mesa, do dia para a noite, da vida para a morte, do significativo para o significado, que o elemento masculino e feminino, o guarda-chuva e a máquina de costura, tomam a posição de faces opostas de uma mesma moeda.

Ainda caberia retomar a leitura feita por André Breton da mesa de dissecação. Ele sugere que a imagem de Lautréamont

diz respeito ao fato de o guarda-chuva só poder, nesse caso, representar o homem, e a máquina de

⁶⁸ CRUZ E SOUSA, João da. “Emparedado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 660.

costura, a mulher (bem como aliás, a maior parte das máquinas, com a única agravante de ser esta, como é sabido, frequentemente utilizada pela mulher com fins onanistas) e a mesa de dissecação, a cama, ela própria equivalente geral da vida e da morte.⁶⁹

As interpretações dessa mesa, do ocaso, do parto, do êxtase, como se vê, sempre evocam uma cena de amor, a fusão entre os amantes, movimento que gera o apagamento do *principium individuationis*, é a morte do Eu. É nesse lugar que Georges Bataille precisamente define o erotismo, como a supressão dos limites, cujo sentido último é a morte.

O efeito, ao fim, de aproximar o simbolismo cruzeirosiano dos surrealistas, como num raio, é iluminar pungentemente o caráter da morte que entra jogo. A ênfase não está na morte que apazigua, senão no corpo agonizante. Mais do que em Dalí, talvez esteja em Bataille a imagem refinada da poesia de Cruz, mais precisamente, na substituição da mesa de dissecação pela mesa sacrificial. De fato, o herói, sempre agonizante, convulsivo, retorcido, identifica-se com a agonia. Cabe lembrar a revisão que Eliane Robert Moraes fez do eixo do trabalho bataillano, para perceber a aproximação:

quer revisitemos a orgia sangrenta das cenas finais de *Histoire de l'oeil*, ou a horripilante descrição da tortura de um gibão em *L'oeil pineal*, que fazem parte de seus primeiros escritos; quer tomemos as passagens de *L'expérience intérieure* sobre o Calvário de Cristo, ou a vasta iconografia sobre o tema do suplício reproduzida em *Les larmes de Eros* - ambos trabalhos de maturidade -, constataremos que a obra bataillana se organiza fundamentalmente a partir da nostalgia do ato sacrificial.⁷⁰

A nostalgia aí é empregada porque, segundo pensa Moraes, o século XX se especializou em racionalizar a violência, e mesmo diante do horror da Segunda Guerra, a tecnologia da morte, o gás, substitui o longo e dilacerante processo do corpo agônico suplantado pela lógica da

⁶⁹ Cf. MORAIS, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 48.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 52.

produtividade, a câmara de gás. A mesa de sacrifício surge aí como recordação da violência contida no presente.

Ao cabo, o percorrido serve para retomar a figura sugerida por Andrade Muricy, a dançarina, e outra grande figura da passagem, o herói trágico moderno:



Figura 2 – Imagens da execução pública de Fou Tchou Li, em 1905. Os negativos foram doados a Bataille pelo psicanalista Adrien Borel.

Em 1905, culpado por matar o príncipe na China, Fou Tchou Li não obteve a pena de morte simplesmente, obteve a pena dos Cem Suplícios, na qual o corpo é cortado em cem pedaços cuidando para que se prolongue ao máximo a vida agonizante da vítima. A imagem – que desconcerta – da vítima do esquartejamento, que não berra, não grita; ao contrário, poderia perfeitamente figurar ao lado da face de Santa Teresa na fotomontagem de Dalí “Le Phénomène de l'extase”, de 1933. É a imagem acabada de o “Emparedado”. A imagem brota do próprio poema:

Como os martirizados de outros Gólgotas mais

amargos, mais tristes, fui subindo a escavada montanha, através de urzes eriçadas, e de brenhas, como os martirizados de outros Gólgotas mais amargos, mais tristes.

De outros Gólgotas mais amargos subindo a montanha imensa, — vulto sombrio, tetro, extra-humano! — a face escorrendo sangue, a boca escorrendo sangue, o peito escorrendo sangue, as mãos escorrendo sangue, o flanco escorrendo sangue, os pés escorrendo sangue, sangue, sangue, sangue, caminhando para tão longe, para muito longe, ao rumo infinito das regiões melancólicas da Desilusão e da Saudade, transfiguradamente iluminado pelo sol augural dos Destinos!...⁷¹

Esse é o destino do homem. Condenado à morte, ou à violência da compulsão que faz a morte retornar a todo instante, o poeta faz da poesia um lugar sacrificial, rememorando o lugar de cativo – e, para retomar Dalí, cativo imposto pela moral. E nessa busca destrutiva cria, pela forma trágica, um modo de elaborar a vida.

1.3 Da vida trágica à poesia trágica

Na arte, a grandiosidade da história
só pode assumir uma forma trágica.
“Drama barroco e tragédia”, Walter Benjamin

O significante “trágico”, assim como foi apontado na primeira parte desse capítulo, foi utilizado repetidas vezes pela crítica normalmente atrelando-o à vida do poeta. Dando ouvidos a essa palavra em consonância com a interpretação feita por Dalí do mito trágico do *Angelus* de Millet, o que se elabora é um deslocamento dessa tragicidade da vida para a poesia. Ou, em outros termos, já que não se trata de questionar a vida trágica de Cruz e Sousa, o que se está formulando é o deslocamento do sentido do significante “trágico”, do seu uso comum – sinônimo de desastroso, dramático, terrível –, para o gênero trágico. E assim, surge a hipótese dessa pesquisa que não é outra senão uma

⁷¹ CRUZ E SOUSA, João da. “Emparedado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p.661.

emergência trágica na poesia de Cruz de Sousa.

Se esse deslocamento foi feito com o auxílio do *insight* surrealista, vale dizer que também se pode recolher dessa emergência do mito trágico um sentido histórico. Walter Benjamin, em 1929, no texto “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” afirmou que o *truque*, a palavra é escolhida por Benjamin no lugar de *método*, consiste em “trocar o olhar histórico sobre o passado para um olhar político.”⁷² Obviamente Benjamin referia-se ao Surrealismo, mas a julgar pela exposição anterior, a grande obsessão surrealista era designar uma realidade anterior à linguagem, feita a partir de uma operação com a própria linguagem, a aproximação de palavras, a criação de imagens. Quanto mais arbitrária era essa aproximação, maior potência ganhava a imagem. Assim como resume Eliane Robert Moraes “[t]ratava-se, pois, de criar por meio da imagem um efeito de sentido, fosse qual fosse, da exatidão à alucinação.”⁷³

É a partir disso que surge a noção de “acaso objetivo”, o encontro de duas séries que têm de um lado o fortuito – o sem-sentido – e de outro o objetivo – o sentido. O acaso vem a ser portador de um sentido. Normalmente – e a técnica da colagem porta esse objetivo –, imagens díspares colocadas lado a lado salientam uma realidade desconhecida. E assim, o sujeito é colocado em contato com algo da ordem do sonho, estranho ao mundo.

De fato, esse procedimento tinha por efeito algo muito similar, que Cruz e, como se verá a seguir, Wagner, conseguiram, sobretudo, pela sugestão e pela música, a saber: fazer do presente o tempo furado. O truque, e com essa palavra Benjamin evoca a magia, é não tratar o tempo somente como sucessão. Ao deixar de tratar o passado como história, o truque faz o passado virar mais uma ruína que forma o presente do sujeito e da história. Nesse sentido, a importância da morte, enquanto resto do passado, se imprime na leitura política da tragédia. Dito de outro modo, o que a argumentação a seguir tratará de mostrar é que a poesia das torres de marfim, do enigma, dos mitos trágicos, muito mais do que sublinhar ou inclinar-se para o lado patético, aponta, graças a uma sorte de tensão dialética entre o cotidiano e o impenetrável,

⁷² BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 26.

⁷³ MORAIS, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 42.

justamente o que há de impenetrável no cotidiano e de cotidiano no impenetrável.

2 Estética e Anestética: o método trágico

Em 1900, ano da morte de Nietzsche, Nestor Vítor escreveu o artigo “F. Nietzsche (impressões das *Pages choisies*)”.⁷⁴ No texto, a partir do filósofo alemão, o crítico paranaense rastreia um pensamento que ele denominou “típico” de uma época. Não só em Nietzsche, mas em Goethe, em Wagner, mesmo em Carlyle e Victor Hugo, ou, ainda, pelo menos desde a crise do cristianismo na Renascença, segundo o crítico, somos todos mais ou menos cabotinos:

No fundo esta cabotinagem dos nossos quatro últimos séculos é justificada, é nobre. Este nosso irreligionismo, mascarado sob tantas formas de falso sentimentalismo, que é senão o sentimento religioso sem um objetivo determinado? Que é este banalismo do homem moderno senão um modo de ser do seu desespero por essa falta de objetivo em que sua mentalidade se aplique?⁷⁵

Em outras palavras, Nestor Vítor elabora uma definição da modernidade em termos de uma religião atravessada pelo vazio. Sem a devida vocação dramática, o *Cabotin*, segundo o autor de *Signos*, é o tolo que se faz de louco⁷⁶. Já Nietzsche, o homem moderno, performatiza o contrário, é o louco que às vezes passa por idiota. O riso de si

⁷⁴ Incluído na primeira parte do livro *A crítica de ontem*, publicado em 1918. In: VÍTOR, Nestor. *Obra crítica de Nestor Vitor*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 340.

⁷⁶ Mário de Andrade também usa o significante “cabotino” como imagem do artista moderno. Em “Do Cabotinismo”, artigo escrito em 1939, o modernista toma Arnold Bennet e Edgar Poe para falar do artista cabotino. O autor de *Macunaíma*, incorporando o conceito psicanalítico de artista (conceito de sublimação), diz: “Não há dúvida que todo artista demonstra muito de cabotinismo, nisso de ser levado a criar também por causas mais ou menos inconfessáveis, pejorativas ou perniciosas, que ele procura ocultar até de si mesmo.” (ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins, Brasília, 1972, p. 78.) No entanto, defende Mário, se apropriando de uma noção de cabotino enquanto dissimulador, farsante, os textos de Arnold Bennet e Poe sobre o procedimento artístico são textos cabotiníssimos, porque só consideram a variável intelectual no processo, excluindo o lirismo dessa equação.

mesmo, ao fim, antes de ser uma cabotinagem, é efeito de um modo diferente de pensar. Para Nestor Vitor, reside aí o valor dessas manifestações, entendidas como processo de uma radical *renovação*. O maior conhecedor da obra de Cruz e Sousa, no entanto, não o colocou nominalmente entre esses aparentes cabotinos modernos. Talvez ele julgasse que, no caso de seu amigo Cruz, a desgraça não merecia exatamente o trato do riso. Contudo, o efeito da ironia da obra de Nietzsche não é outro que a corrosão do valor apriorístico – em última instância, da moral. Nesse quesito, Cruz, assim como Nietzsche e Wagner, levou ao extremo aquilo que os românticos idealizaram. Rastrear como isso aparece na estética decadente é o propósito das páginas que seguem. Para tanto, aventa-se algumas questões que irromperam na estética em fins do século XIX, sobretudo a partir do pensamento de Wagner, Nietzsche, Baudelaire e Cruz e Sousa.

A retomada que Richard Wagner faz da tragédia grega na década de 1840, e que tanto encantou Nietzsche pelos idos de 1870, assim como se defende aqui, pode ser lida como um ponto de virada paradigmática em termos metodológicos⁷⁷. Para pensar esse ponto, é indispensável considerar um contexto mais amplo. E, logo num primeiro olhar, percebe-se que ocorre, entre meados e fins do século XIX, um fenômeno bastante similar em termos de estética em culturas bastante distintas. Para além do contato entre elas, fator relevante para essa aproximação, há também uma íntima relação com o momento histórico-cultural impactado pela emergência da tecnologia e pelas massas. Daí que, a estética simbolista ou a “Arte Total” wagneriana tem como pressuposto uma análise crítica da cultura alemã, no caso de Wagner e Nietzsche, da cultura francesa, no caso de Baudelaire, e da cultura colonial da América Latina, no caso de Cruz e Sousa. A tragédia surge aí como um modo de fazer política, ou como queria Wagner, de aproximar a arte da vida. Um modo que opera pelo deslocamento do domínio do olhar para o domínio da escuta, inserindo assim a convivência do elemento patético concomitante ao racional. Em termos de hipótese e, seguindo as pistas da leitura de Benjamin do impacto da técnica na arte, em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936), seria possível formular que esse pensamento irrompe como efeito do avanço da técnica e carrega a ambivalência própria da

⁷⁷ Tomar um ponto da história ou da arte como virada paradigmática, é importante frisar, é antes de mais nada um efeito de leitura. Dito de outro modo, é a colocada de um mito em cena. Certamente, Wagner e Nietzsche são frutos do seu tempo e das suas leituras, de onde deslocaram a interpretação.

imagem: a potência revolucionária e fascista.

2.1 Parsifal: o Iniciado, herói do não-saber

¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.
 “La vida es sueño”, Calderón de la Barca

Em 1906, Rubén Darío, como secretário da Delegação da Nicarágua, participa da *III Conferência Pan-Americana* realizada no Rio de Janeiro. Naquela ocasião, Nestor Vítor presenteia o nicaraguense com o livro *Últimos Sonetos* do poeta simbolista brasileiro. Os textos desses poetas – próximos no que diz respeito às questões estéticas e aos problemas que irrompiam da modernização das cidades na América Latina – encontram-se de maneira pungente. Desse encontro, segundo especula Andrade Muricy na introdução do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, Darío escreve um poema inacabado, não publicado em vida, denominado “Parsifal”:

Violines de los ángeles divinos,
 sones de las sagradas catedrales,
 incensarios en que arden nuestros males,
 sacrificio inmortal de hostias y vinos;

túnica de los más cándidos linos,
 para cubrir a niños virginales;
 cáliz de oro, mágicos cristales,
 coros llenos de rezos y de trinos;

bandera del Cordero, pura y blanca,
 tallo de amor de donde el lirio arranca,
 rosa sacra y sin par del santo Graal:

¡mirad que pasa el rubio caballero;
 mirad que pasa, silencioso y fiero,
 el loco luminoso: Parsifal!⁷⁸

⁷⁸ DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Edição de A. Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1975, p. 963-964.

A especulação nunca foi comprovada por documentos ou qualquer tipo de anotação da parte de Darío⁷⁹. No entanto, interessa dar ouvidos a esse soneto pela possibilidade de leitura que oferece quanto à mística fantasmática da modernidade latino-americana, independentemente da verificabilidade da informação. De pronto, duas questões são postas aí: o mito e a música (traço de um ritual). Além disso, a sugestão da ópera homônima de Wagner não é de somenos importância para a análise. Aliás, segundo defende-se aqui, pode ser tomada como fio condutor para pensar a poesia de Cruz e Sousa. Nesse sentido, Darío fornece uma chave promissora à leitura.

No livro *Últimos Sonetos*, editado por Nestor Vítor, em 1905, é possível perceber, seguindo o tom de muitos poemas de outros livros, uma preferência pelos mitos cristãos⁸⁰. No poema “Cruzada Nova”, por exemplo, fica evidente inclusive a correspondência de um cavaleiro da tábua redonda com o poeta: “paladinos da límpida Cruzada! / Conquistemos, sem lança e sem espada, / As almas que encontrarmos no Caminho.”⁸¹ Além de mitos comuns, a escolha técnica que tem por efeito a sugestão, em Wagner, sobretudo pelo uso dos *leitmotive*, em Cruz, pelo uso de alegorias, e principalmente pela concepção de arte comum, permite uma potente leitura comparativa entre eles. É evidente que existem inúmeras possibilidades pelas quais se poderia falar de mito e ritual em confluência ao gênero trágico em Wagner e Cruz. Acatar a sugestão de Darío, é, na verdade, optar por uma carga semântica muito específica no que tange aos sentidos de leitura que o mito de Parsifal traz consigo, bem como os desdobramentos dessa leitura no século XX.

⁷⁹ No artigo “Rubén Darío, leitor de Cruz e Sousa? Uma hipótese menos-prezada de Andrade Muricy”, André Fiorussi averigua a hipótese levantada por Muricy e conclui que não é possível comprová-la. De todo modo, mesmo que Darío nunca tenha mencionado, Fiorussi destaca que existe uma grande possibilidade de Darío ter conhecido a obra de Cruz e Sousa. FIORUSSI, André. “Rubén Darío, leitor de Cruz e Sousa? Uma hipótese menosprezada de Andrade Muricy”. *Caracol*, [S.l.], n. 4, p. 74-95, Agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/59512>>. Acesso em: 14 de setembro de 2013.

⁸⁰ Nesse sentido, é flagrante os significantes do rol cristão escolhido. Isso pode ser observado, por exemplo, nos títulos dos poemas de *Últimos sonetos*: “Piedade”, “Caminho da Glória”, “Madona da tristeza”, “Supremo Verbo”, “Cruzada Nova”, “Demônios”, “Ódio Sagrado”, “Assim seja!”.

⁸¹ CRUZ E SOUSA, João da. “Cruzada Nova”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 197.

Parsifal, a última ópera de Wagner, apresentada pela primeira vez em 26 de julho de 1882, em Bayreuth, é considerada pelo crítico Joseph Kerman a ópera mais madura na tessitura sinfônica⁸². Caberia perguntar aí o que levou Wagner a tomar “Parzival”, o mito dos cavaleiros guardiões do Santo Graal, na sua mais cuidadosa ópera?⁸³ Obviamente, não busco uma resposta definitiva ou que restitua a intenção do compositor, mas desenhar uma série que dê sentido nessa recolocada em cena do mito da comunidade do Graal no fim do século XIX.

O ponto central gira em torno da questão da *cerimônia*. Em recente leitura dessa ópera wagneriana, Slavoj Žizek apresenta uma análise pautada justamente na pergunta “Onde está a cerimônia em *Parsifal*?”.⁸⁴ Para o filósofo esloveno, a cerimônia está vinculada a uma experiência, a saber, a experiência do *sublime*. Mais precisamente, em relação ao drama do cavaleiro, ele frisa que a ferida de Amfortas, ou seja, o fato de o rei estar ferido, não interrompe o ritual; ao contrário, o sofrimento de Amfortas é parte fundamental do conjunto ritualístico da peça. Isso porque, na defesa de Žizek, o sublime wagneriano deve ser pensado em oposição à vertente caracterizada por Rossini. Na versão do sublime italiano, a experiência dele se relaciona com a da alegria – uma sorte de afirmação de excesso de vida, na qual o sujeito é bombardeado por um excesso (de informações) impossível de ser compreendido: “The basic economy is here obsessional: the object of the hero's desire is the

⁸² No capítulo “A ópera como poema sinfônico”, o crítico musical faz uma análise de *Tristão e Isolda*, considerada por ele a obra-prima de Wagner, no entanto, reconhece que *Parsifal* é uma sorte de Tristão e Isolda amadurecido. (KERMEN, Joseph. *A ópera como drama*. Trad. Eduardo Francisco Alvez. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1990.)

⁸³ É sabido que o músico alemão leu “*Parzifal*” de Wolfram Von Eschenbach, em 1845, durante sua permanência em Marienbad. Em 1860, no entanto, leu “*Perceval*” de Chrétien de Troyes em Paris. Na autobiografia de Wagner, publicada em 1911, segundo alguns estudiosos, Wagner afirma que os poemas de Von Eschenbach o deixavam na companhia de Titurel e Parsifal, personagens *estranhos*, e ao mesmo tempo, *familiares*.

⁸⁴ O texto foi apresentado no *Séminaire Musique et philosophie* : “*Parsifal une oeuvre pour notre temps?*”, realizado em 6 de maio de 2006, na *École Normale Supérieure de Paris*, França. Ali, Žizek apresenta o texto “*Parsifal: une pièce du théâtre didactique brechtien*”. Disponível em gravação de vídeo em: <http://www.youtube.com/watch?v=rpK4mVUMFK8>. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

other's demand”⁸⁵. O sublime em Wagner é o exato oposto. Para desenvolver a questão, o autor de *Welcome to the Desert of the Real!* lança mão de uma comparação. Para ele, a oposição entre Rossini e Wagner é equivalente à oposição kantiana entre o matemático e o dinâmico. Em Rossini, há o sublime matemático, em Wagner, o dinâmico. Se no primeiro, o herói não é capaz de compreender a quantidade de demanda na qual está imerso, o herói wagneriano exprime a força de uma demanda, a incondicional demanda de amor, isto é, uma *emoção absoluta*.

Ainda segundo Zizek, essa emoção absoluta pode ser entendida sobreposta ao texto “Religião e Arte”, escrito pelo próprio Wagner. Nele, o compositor alemão argumenta que ali onde a religião torna-se artificial, a arte salva o “espírito da religião”, abandona o dogma e retoma somente a autêntica emoção religiosa, ou seja, a arte transforma a religião em uma experiência estética.

Não é outra a opinião de Joseph Kerman ao estudar a ópera wagneriana. Ainda que o faça a partir de *Tristão e Isolde*, e apesar de se tratar de um drama e não de uma tragédia propriamente dita, Kerman afirma que a arte de Wagner substitui o êxtase trágico pelo êxtase religioso: um estado de iluminação que transcende a ânsia e a dor. Confirmando a centralidade da questão, o estudioso afirma que “a natureza da experiência é propriamente religiosa; a experiência é a questão principal do drama; a experiência religiosa é na verdade, e paradoxalmente, projetada numa forma dramática.”⁸⁶

O autor de *Opera as drama* prossegue na elaboração dessa experiência, afirmando que no seu centro está o “ato de conversão”. Na ópera alvo de sua análise, especificamente na cena do “delírio” de Tristão (no terceiro Ato), a conversão é operada pela música quando esta dá sentido de verdade à visão mística. Se no primeiro ato há uma negação do amor proibido, no segundo há um colapso entre o desejo e os valores da sociedade que empurram Tristão ao suicídio. Aí, então,

⁸⁵ “A economia básica aqui é obsessiva: o objeto do herói é a demanda do outro”. (Tradução minha). ZIZEK, Slavoj. “Why is Wagner worth save?” *Journal of Philosophy & Scripture*. s/n., 2004. Disponível em: http://www.philosophyandscripture.org/Issue21/Slavoj_Zizek/slavoj_zizek.htm. Acesso: 24 de julho de 2013. Versão muito semelhante aparece prefaciando o livro *In search of Wagner*. Cf. ZIZEK, Slavoj. “Why is Wagner worth save?” In: ADORNO, Theodor. *In search of Wagner*. 2 ed. London; New York: Verso, 2005.

⁸⁶ KERMAN, Joseph. “A ópera como poema sinfônico”. In: *A ópera como drama*. Trad. Eduardo Francisco Alvez. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1990, p. 191.

Wagner opera uma subversão do mito: “Den furchtbaren Trank! Ich selbst, ich hab' ihn gebraut”⁸⁷ – exatamente o momento em que Tristão deixa a posição passiva, ou seja: não é Melot que fere Tristão, mas sim o próprio Tristão que se faz ferir por Melot. Logo depois, no início do terceiro ato, ocorre o esquecimento para que – por meio dos *leitmotive*, tal qual o cheiro das *madeleines* em Proust – retorne à memória do herói os acontecimentos passados. A tensão entre a noite (o não-saber) e o dia (o saber) continua a ser o conflito mestre da peça. Por fim, rememorados os acontecimentos, Tristão chega à poção do amor e à responsabilidade que não recai sobre o destino, mas sobre si mesmo. Aí aparece o novo motivo e o clímax mais agônico de toda peça. A maldição tem, agora, o tom da “culpa”.

Os três estágios, o de saber (implicar-se no destino), o da amnésia e o do retorno ao saber são conduzidos ao ouvido sempre pela música, isto é, pela retomada dos *leitmotive* e pela introdução de outros novos. É mais do que relevante mencionar que, na composição de *Tristão e Isolda*, Wagner estava vivendo uma paixão proibida pela senhora Mathilde Wesendocks, esposa de Otto Wesendocks, aquele que ofereceu uma casa a Wagner e à sua esposa Minna durante o exílio. O compositor alemão era procurado e fugia em função do seu envolvimento com a revolução de Dresden, em 1848. Na ocasião, havia compartilhado, ao lado de Bakunin, com os ideais anarquistas amalgamados àqueles românticos e lutava, nesse sentido, por uma sociedade talvez menos frívola, pela expressão verdadeira do *volk* alemão.

Com isso, é possível observar que, para além do traço biográfico do amor proibido, que custaria a Wagner a vida tranquila no *Asyl* dos Wesendocks, a peça *Tristão e Isolda* – iniciada entre 1857 e 1858 – carrega intrinsecamente o ideal revolucionário de Wagner. Não mais pelas armas, Wagner, assim como seus escritos sobre a “Arte Total” apontam, vai lutar por outra via – ainda que o princípio seja o mesmo. O movimento da ópera, numa sorte de jogo que vela e desvela, portanto, cria uma tensão que também é nevrálgica para a abordagem do cerimonial conjecturada ao êxtase. No texto escrito em 1849, “*Das Künstlerthum der Zukunft. Zum Prinzip des kommunismus*”⁸⁸, Wagner costura essa questão de maneira precisa. A busca da força revolucionária da consciência, segundo ele, não se dá por meio da inteligência. A cons-

⁸⁷ “Aquela bebida terrível! Fui eu, eu mesmo que a preparei” (Tradução minha).

⁸⁸ “A arte do futuro. Sobre o princípio do comunismo.” WAGNER, Richard. “El arte del futuro. Sobre el principio del comunismo”. In: _____. *El arte del futuro*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, p. 151-161.

ciência é atingida na dissolução da inconsciência pela via do sensível. Por esse raciocínio, estabelece-se uma diferença entre a arte e o Estado; na arte impera a vida, no Estado, o entorpecimento. Essa busca da consciência no “sentido sensível” desemboca diretamente na dissolução do individual, do egoísmo em favor do coletivo, de uma sorte de comunismo. Desse modo, a tarefa da arte e do artista estava posta:

la actividad consciente del poeta consiste en descubrir en la materia elegida para la configuración artística la necesidad de su disposición, para así reelaborarla según su naturaleza: elija la materia o el incidente que quiera, sólo podrá lograr una obra de arte en lo que represente en la medida en que reconozca en ello la espontaneidad, o sea la necesidad, y la haga perceptible.⁸⁹

Wagner defende que o “necessário” é o verdadeiro, e essa necessidade deve ser percebida pelo artista no material que vai utilizar. Daí que o compositor de *Parsifal* venha a encarar o próprio cristianismo como necessário – um erro, mas, ainda assim, um erro necessário⁹⁰. Essa necessidade é explicada pelo viés da expressão popular. Para Wagner, o cristianismo é o nascimento de um povo, na verdade, sua pura expressão. Essa religião, ao tornar-se objeto da ciência e da inteligência, mostrou-se um equívoco monstruoso. Em fins do século XIX, no entanto, diante da decadência da teologia e apesar da expansão da ciência⁹¹, eis que irrompe, segundo Wagner, outra expressão surgida do povo: o comunismo.

Em busca de uma pretensa liberdade, vinda da dissolução à natureza, o músico alemão busca incessantemente, através do mediato (a arte), chegar ao imediato (a natureza). Sabe-se que Wagner assumiu o papel heroico de criar a mediação que levaria à “verdade”, ao necessário, à natureza. Se por um lado o pretensioso projeto – ao olhar contemporâneo – é falho desde o princípio, por outro a busca do inacessível pela via da tragédia grega mostrou-se um potente pensamento da modernidade:

⁸⁹ WAGNER, Richard. “El arte del futuro. Sobre el principio del comunismo”. In: _____. *El arte del futuro*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, p. 155-156.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 157.

⁹¹ A posição de Wagner quanto ao avanço da técnica é muito próxima de Adorno, apesar de Adorno ver na arte wagneriana um dos mais potentes entretenimentos do século XIX, oposto ao que pretendia o compositor.

la tragedia griega es un acto religioso: religión bella, humana; sin embargo, apocamiento: el hombre se veía como a través de un velo mítico. En el mito griego aún no estaba roto el vínculo con el que los humanos están ligados a (en) la naturaleza. Mito y misterio: de aquí el apego a la lírica, máscaras, altavoces, etc. Con la Ilustración creciente, es decir, con el estallido, del núcleo ligado a la naturaleza, se hundió también el drama religioso, y el ser humano totalmente desnudo y expuesto pasó a ser objeto de la plástica, de la escultura. Ese ser humano, desligado de toda religión, se bajó de los coturnos, se quitó la máscara que lo encubría, pero a la vez también perdió así su conexión comunista con la universalidad que liga religiosamente; evolucionó, desnudo y al descubierto, pero como egoísta, tal como en el Estado que se cimentaba en el egoísmo del individuo; [...] ⁹²

Para Wagner, a matéria da arte do futuro não é um ser humano, mas os seres humanos. Nessa tentativa, fica evidente a noção hegeliana de encontrar o universal no particular. Ainda segundo seu pensamento, o modo pelo qual poderia alcançar esse universal, que é equivalente à natureza, se dá pelo viés do gênero trágico – mais precisamente, da tragédia grega, aquela que segundo essa visão, operava a união entre as artes, a união do homem à natureza. Mais importante que a abstração dialética explicitada no trecho acima, no entanto, é o modo como a tragédia grega opera essa síntese, precisamente, a chave da obsessão wagneriana: *o mito e o mistério*. É pela via do mito e do mistério que Wagner entende o cristianismo, é por essa mesma perspectiva que Wagner toma *Parsifal* como sugestão de uma comunidade do futuro. Um mito, tal qual o grego, que potencialmente pode ligar o homem à natureza através do enigma.

Aliado a isso, assim como assinala Kerman, a ópera wagneriana consome o grande ideal romântico por meio do princípio do estilo sinfônico. A unidade orgânica buscada, obviamente, efeito de uma época, foi tomada de maneira extrema por Wagner:

⁹² WAGNER, Richard. *El arte del futuro*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, p. 160-161.

Wagner levou o ideal orgânico a um clímax monstruoso: uma continuidade única, pulsante, ostensiva, carregada de temas, durante quatro horas – até mesmo durante quatro noites. Uma vez que a ópera no século 19 despertou o interesse de um compositor alemão de avant-garde como Wagner, estava fadada a se tornar fortemente sinfônica; pois a textura de motivos da sinfonia (caracteristicamente, a textura da seção de desenvolvimento do primeiro movimento) dominava o pensamento musical na época de Wagner, como já acontecera com a melodia na época de Händel e com a declamação na época de Monteverdi.⁹³

Diante disso, a ópera como poema sinfônico não pode ser tomada simplesmente como forma musical, e aí a defesa central do musicólogo, mas como uma *forma dramática* na qual a música funciona como articuladora. Ainda sobre a cena do “delírio” de Tristão, no terceiro ato da peça, Kerman afirma tratar-se de uma das passagens vitais da dramaturgia wagneriana, já que a técnica do *leitmotiv* é bem realizada e remete à toda peça, ocupando um lugar central na ópera. O *leitmotiv*, em última instância, tem efeito sugestivo. A “culpa” de Tristão, por exemplo, é sutil. O simbolismo, por assim dizer, do *leitmotiv* é flagrante.

É interessante observar que, nas óperas, Wagner insere uma sorte de repetição que vai além dos *leitmotive*. É comum aparecer na história do libreto uma repetição sintética da própria história. Isso ocorre, por exemplo, quando um personagem estranho pergunta o que se passa com o personagem principal e aí aparece uma breve síntese. Essa repetição tem um efeito especialmente dramático. A rememoração funciona como um trazer à consciência algo que foi esquecido. Nesse sentido, o efeito do *leitmotiv* é potencializado. A construção sempre dupla da tranquilidade à maldição, do desespero ao êxtase também trabalham nessa direção.

Convém lembrar que o livro de Kerman, *Opera as Drama*, apareceu em 1956, isto é, sete anos depois da publicação de *A Method of Interpreting Literature*, de Leo Spitzer. No ensaio sobre o êxtase contido

⁹³ KERMAN, Joseph. “A ópera como poema sinfônico”. In: *A ópera como drama*. Trad. Eduardo Francisco Alvez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990, p. 201-202.

neste livro⁹⁴, Spitzer faz um breve estudo estilístico do êxtase da mesma peça comentada por Kerman. Para o crítico, adepto à corrente *explanation de texte*, o êxtase de Wagner é místico e vincula-se diretamente à música:

O êxtase místico é precipitado, como característico em Wagner, não pelo olho que depende da luz, mas pelo ouvido que escuta uma melodia sobrenatural – pela música, radiante e dolorosa, forte e serena ao mesmo tempo, que transfixa Isolda como um dardo e a envolve como uma nuvem (“in mich dringt /(...)/um mich klingt?/ mich umwallend”).⁹⁵

Usando e reforçando a natureza consonantal alemã, Wagner abusa de um recurso medieval e também simbolista: a aliteração. Além desse elemento, na visão de Spitzer, a alegoria do *pathos* está naquilo que dissolve a fronteira do indivíduo, na época da Wagner: o amor, a morte, e seu equivalente, a noite. Desse modo, o êxtase da morte (noite de amor eterna), não é outro que o êxtase da consumação do amor. Aí, Spitzer se vale de estudos anteriores para afirmar comparativamente que o êxtase em Wagner e San Juan de la Cruz são diametralmente opostos no tratamento do amor. O primeiro, para glorificar o erotismo, eleva-o a um novo misticismo; San Juan, por sua vez, glorifica a união mística e espiritual trazendo-a para a carne:

O universo de Wagner é panteísta e pan-erótico; o mundo de San Juan de la Cruz é governado pelo amor divino.

Para os Padres da Igreja, o amor erótico era apenas um reflexo vil do amor de Deus, mas para Wagner, freudiano antes de Freud, o erotismo é a fonte de todos os tipos de amor.⁹⁶

Atravessado pelas ideias shopenhauerianas, assim como Cruz, no entanto, esse panteísmo erótico é permeado pela melancolia e pelo

⁹⁴ Traduzido em português e publicado na Revista *Inimigo Rumor* em 2002: SPITZER, Leo. “Três poemas sobre o êxtase”. Trad. Samuel Titan Jr. *Inimigo rumor*, nº 12, primeiro semestre de 2002.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 191.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 194.

pessimismo. Ao cabo, toda essa exposição poderia aparentemente levar a uma equação que tem por resultado: Wagner é um romântico exemplar. Na verdade, nem Joseph Kerman, nem Leo Spitzer, nem Slavoj Žižek deixam de apontar para os traços românticos da estética wagneriana⁹⁷. É perceptível no esboço do romantismo contido no “Prefácio de Cromwell”, de Victor Hugo, uma noção de modernidade enquanto drama muito próxima em alguns pontos da concepção defendida por Wagner.

Em 1827, Victor Hugo defende, no seu “Prefácio”, uma poesia da totalidade e aponta como tarefa do *gênio* criar uma obra total, isto é, uma obra capaz de harmonizar os opostos, ou, de acordo com seus termos, o grotesco e o sublime. Cabe evocar que a compreensão sucessiva da civilização apresentada por Victor Hugo remete a três tempos: o primitivo, o antigo e o moderno. Ligado aos tempos primitivos, caracterizado pelo despertar do homem e, portanto, da poesia, aparece o gênero “hino”. Já nos tempos antigos – onde surgem o rei, a territorialização, e logo, as guerras –, a religião se organiza e a poesia correspondente a ela não é senão um culto, um ritual que reúne o culto (cerimônias religiosas) e a história (festas nacionais). O gênero que, segundo Hugo, reflete essa sociedade é o épico. Tanto a epopeia quanto a tragédia são épicas para o escritor romântico. A tragédia não constitui um drama porque se restringe a representar os “seres superiores”. São os tempos modernos, na visão de Hugo, em decorrência do cristianismo, que unem o alto e o baixo, sob a herança do sentimento cristão: a melancolia. A concomitância do grotesco e do sublime atinge seu clímax. Hugo elege a figura de Shakespeare como exemplar do gênio: “Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual.”⁹⁸

O que fica evidente na visão de Victor Hugo – mesmo quando explicita a correspondência dos três tempos às fases da vida humana (infância, vida adulta, velhice) ou à natureza (nascer do sol, sol a pino, anoitecer) – é que a concepção de tempo pressuposta no seu esquema é sempre sequencial. Ela obedece, portanto, uma relação linear de causa e consequência. Contudo, preparando o terreno para os pós-românticos, ainda em Hugo se observa uma correspondência da era moderna com certo declínio, de onde, segundo ele, emergem a sombra, o grotesco e o

⁹⁷ Assim como se verá em breve, o mesmo ocorre com a estética cruzesousiana.

⁹⁸ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de *Cromwell*. Trad. Célia Berrettinni. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 36-37.

feito com a força do seu oposto⁹⁹. Enfim, dito isso, é possível afirmar que – no que tange à busca da natureza como verdade precisamente pela convivência de forças opostas e ao entendimento da modernidade, por esse motivo, como um drama – Wagner é um romântico. Não só Wagner, mas também Baudelaire¹⁰⁰ e toda a geração dos simbolistas. No entanto, há um conjunto de fatores que fazem os estetas da “Arte Total” e do Simbolismo serem mais do que românticos. Em termos de exposição, reduzo a dois ou três elementos centrais essa conjuntura. Esses elementos intrinsecamente conectados entre si são a irrupção da reprodutibilidade técnica, a quebra da relação entre causa e consequência, e a emergência radical do tempo do sonho no qual se obedece não ao princípio da consciência, da clareza, mas ao do enigma, do obscurecimento. Isso leva, em linhas gerais, a afirmar que a grande diferença se organiza em torno de uma concepção de tempo distinta.

Os efeitos dessa abordagem diversa do tempo assumem grandes proporções. São, na verdade, o germe da deposição do imperativo consciente do homem de um lugar, por excelência, racional, adulto, coerente. Aquele sujeito que Kant atrelava a uma consciência esclarecida, a partir daí, passa a ser obscurecido. Ou melhor, o sujeito ideal super produtor da burguesia de meados do século XIX passa a ser, pode-se pensar, eticamente subvertido. O “delírio” de Tristão mergulhado na tensão do esquecimento e da lembrança, da passividade (em que reina o destino) e da atividade (quando assume a responsabilidade pela sua morte) insere uma cisão que deixa ver o imperativo do sonho, ou como teorizaria Freud alguns anos mais tarde, da inconsciência.

Essa mudança de imperativo performatiza uma alteração paradigmática. Michel de Certeau, conhecido especialmente pela abordagem transversal no campo da psicanálise, história, filosofia, mística, pensando nas ideias de Freud, afirma que com a psicanálise ocorre uma mudança radical na concepção de história. Pensando então que, antes

⁹⁹ Ao usar a ideia do declínio para a modernidade, Hugo pressente, numa sorte de síntese, uma mistura da era primitiva com a era antiga. Apesar de não levar às últimas consequências essa visão de tempo, essa noção poderia ser considerada seminal do conceito de tragédia recuperado pela linhagem Wagner, Baudelaire, Nietzsche, Cruz e Sousa.

¹⁰⁰ O artigo de Baudelaire, intitulado “O pintor da vida moderna” e publicado postumamente em 1869, sugere pela alegoria do pintor uma definição central do ensaio de Hugo que sobre o gênero representativo das três eras afirma: “A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama *pinta a vida*.” Ainda que as divergências entre eles seja conhecida.

mesmo de Freud formular essas questões, a base da teoria psicanalítica já circundava a estética, pode-se concordar com Certeau e dizer que há um deslocamento radical no modo de concepção da relação do passado e do presente nesse momento. A historiografia clássica, anterior à “Arte Total” e ao Simbolismo, operava a partir do modelo da sucessividade, da correlação, do efeito e da disjunção (um *ou* outro), ou ainda, da matemática clássica, para pensar em Rossini. A “Arte Total”, o Simbolismo, a psicanálise, na outra mão, operam a partir da imbricação, da repetição e do equívoco (um e outro, ou, nos termos de Rimbaud, “o eu é um outro”). Assim, segundo Certeau, o jogo de máscaras, as reviravoltas e a ambiguidade estão em toda parte. Ambas são estratégias, em última instância, de tempo (o cronológico e o anacrônico) ou, dizendo de outro modo, entre um princípio de prazer (*Eros*) e a lei do outro (*Thanatos*):

Há uma “inquietante familiaridade” desse passado que um ocupante atual rechaçou (ou acreditou ter rechaçado) para apropriar-se do seu lugar. O morto assombra o vivo; ele re-morde (mordida secreta e repetida). [...] De maneira mais geral, qualquer ordem autônoma constitui-se graças ao que ela elimina, produzindo um “resto” condenado ao esquecimento; no entanto, o excluído insinua-se, de novo, neste lugar “limpo” [“propre”], instala-se aí, suscita inquietação, torna ilusória, a consciência segundo a qual o presente julga estar em “sua casa”, fixa aí seu esconderijo; e esse “selvagem”, esse “ob-sceno”, esse “lixo”, essa “resistência” da “superstição” vai inscrever aí – à revelia do proprietário (o *ego*) ou contra ele – a lei do outro.¹⁰¹

Essas concepções de presente imbricado no passado e de sujeito imbricado no outro têm por efeito a instabilidade da autonomia de qualquer categoria. Se toda sorte de ordem autônoma é constituída pelo que fica fora dela, então, urge lançar um outro olhar concomitante para o dentro e para o fora. O foco desse olhar passa a ser, então, o contato. Na cultura, o contato entre o homem e o mundo natural só se dá através do atravessamento e da imbricação entre linguagem e imagem. Desse mo-

¹⁰¹ CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 71-72.

do, tal qual se procura demonstrar, a proliferação das imagens através do desenvolvimento da técnica, junto com a emergência das massas e sua consequente anestesia (como proteção ao bombardeio de imagens), fez irromper um outro domínio, para além daquele da visão, ou seja, o da escuta. Está posta a crise moderna – uma crise de nervos.

Aí caberia precisar os efeitos dessa mudança na própria concepção de êxtase. Seguindo as pistas fornecidas por Leo Spitzer ao afirmar que o êxtase wagneriano – essa união do humano com o que lhe é exterior – segue as características de Poe ou Baudelaire, isto é, ocorre pelo viés sinestésico, pode-se pensar, então, que é na dimensão da estética que a mudança paradigmática ocorre. Na língua grega, *ekstasis* segundo o próprio Spitzer, tem o sentido de “sair, partir”. A experiência de sair de si é acompanhada, segundo a tradição, da ideia de união¹⁰². A união com o amante, a união com o deus ou a união com a natureza sob a perspectiva sinestética – é puro deslocamento.¹⁰³ Diferentemente do que prevê Kerman, com a teoria de um êxtase reconciliador¹⁰⁴ que leva à beatitude (à salvação), a reconciliação – se é que há reconciliação – leva antes à tensão do ideal simbólico do real, da lei e do supereu (ao sofrimento).

Cabe esmiuçar essa tensão, ou ainda, essa concepção de modernidade de base romântica e que agrega uma inquietante família-

¹⁰² Também é acompanhada, segundo outra tradição, a da inspiração das musas, a do Íon platônico, à ideia de possessão. Ao cabo, o pressuposto é o mesmo: o contato.

¹⁰³ Em nota, Spitzer observa que esses recursos sinestésicos são caros à ideia de arte total de Wagner justamente pelo recurso quantitativo e, por consequência, amplificado. Por esse modo de entender, segundo o crítico “qualquer missa católica é uma *Gesamtkunstwerk*.” Certamente, esse tipo de valoração é parte constitutiva de uma argumentação que culmina em uma sentença da ópera wagneriana. Tal sentença aparece na conclusão do texto, onde se lê que a obra de Wagner é um ardente desejo de escapar à individualidade, por meio do amor, da morte ou da música (na poesia e na sua melodia infinita), com isso, é sempre um desejo amorfo e niilista de sucumbir ao caos do universo. Mesma tendência libidinal que levou – Spitzer faz questão de frisar – “a resultados trágicos na história alemã dos séculos XIX e XX” SPITZER, Leo. “Três poemas sobre o êxtase”. Trad. Samuel Titan Jr. *Inimigo rumor*, nº 12, primeiro semestre de 2002, p. 195. O problema em torno desse julgamento será abordado mais adiante.

¹⁰⁴ A questão do êxtase religioso, numa sorte de conversão no termo de Kerman, de consumação no termo de Ellis-Fermor prefigurado inicialmente no delírio de Tristão e na morte de Isolda, leva o crítico a dizer que se trata de uma reconciliação que culmina na beatitude.

ridade no seu eixo. A ópera *Parsifal* é uma sorte de *Tristão e Isolda* estruturalmente mais bem apurada. Diferentemente do *Ring*, em que os motivos eram associados principalmente aos personagens ou aos objetos simbólicos, em *Parsifal*, os motivos incorporam massivamente estados de existência como a culpa, a agonia, etc. No entanto, assim como Kerman assinala, o cuidado que o crítico da ópera deve ter diz respeito justamente a abordar o viés musical junto do literário (história do libreto). A experiência estética só ocorre com os desdobramentos de sentido que a música verte sobre o sentido já sugestivo da história dramática.

Numa primeira aproximação, pautada sobretudo na história do libreto, não seria difícil fazer uma leitura moralista do drama. Isso porque a divisão em três atos aparentemente sugere três momentos: a apresentação / situação do sofrimento causado pelo pecado e ameaça daquilo que sustenta comunidade; a ida de Parsifal ao reino de Klingsor e, diferentemente do rei Amfortas, a resistência às tentações e a consequente compaixão pelo rei; e, por fim, o retorno de Parsifal com a lança sagrada para curar o sofrimento e reestabelecer a guarda (a fé) do Santo Graal. Parsifal, nesse viés, seria o herói puro que salva o reino do bem ao resistir aos encantos das mulheres (ao canto das sereias) no reino do mal. Nenhuma leitura seria mais equivocada que essa.

Cabe retomar a questão do cerimonial proposta por Žižek e, ainda, a importância do sofrimento de Amfortas para o cenário da cerimônia. Onde está a demanda incondicional de amor, a emoção absoluta, o êxtase religioso negativo nessa ópera? Segundo Žižek, no prefácio escrito ao *In search of Wagner*, de Adorno, a ópera de Wagner se torna mais interessante numa leitura horizontal do que vertical, isto é, é produtiva na comparação com outras óperas. O pensador esloveno toma algumas linhas, estabelecendo uma breve rede entre *Tristão e Isolda*, *Meistersinger* e *Parsifal* relativa às posições existenciais dos heróis. Em *Tristão* reina a paixão, em *Hans Sachs*, o casamento (oferece a mulher amada ao homem mais jovem), e em *Parsifal*, prevalece a religião (rejeição da mulher). Mais ousadamente, Žižek afirma ainda que essas três óperas são reproduzidas nas três óperas exemplares pós-wagnerianas: em *Salome*, de Richard Strauss, em *Turandot*, de Puccini e, por fim, em *Moses und Aaron*, de Schoenberg.¹⁰⁵ Como o propósito

¹⁰⁵ Outra possibilidade aventada na apresentação oral do autor seria: *Salomé-Lulu-Parsifal*. A inocência aparece corrompida em *Salomé* e em *Lulu*, são personagens corrompidos, pode-se dizer, corrompidos de uma inocência absoluta. Além disso, em *Lulu* de Alban Berg, há uma remissão direta ao personagem Parsifal - quando é o seu nome é demandado, assim como *Parsifal*

deste trabalho é, neste momento, aproximar Wagner de Cruz, a leitura horizontal aqui proposta atravessa o gênero operístico e, desse modo, performatiza uma comparação de Parsifal com uma série de poemas publicados no livro *Últimos sonetos*, juntamente com o ensaio poético “Iniciado”, mantendo-se ainda no domínio mais abrangente do drama.

O louco luminoso, sorte de apostrofo utilizado por Darío referindo-se a Parsifal no último verso do seu soneto (el loco luminoso: Parsifal!)¹⁰⁶, relaciona-se diretamente com uma categoria “eleita” na poesia cruzeirosiana: a classe, nas palavras de Cruz, “dos Loucos Iluminados” – alegoria do mártir do drama. Aliás, o herói “iniciado” é uma figura expressiva do cavaleiro aloirado, louco, luminoso, sofredor e magnânimo.

O que está pressuposto na expressão “louco luminoso”, um oxímoro em termos, união do domínio da loucura, da noite ao da razão, do dia, está posto, em Wagner, na tensão entre o reino do Bem –do Santo Graal – e o reino do mal – concentrado na figura de Klingsor. Também cabe considerar nessa equação a figura híbrida Kundry, figura transgressora emblemática que participa de ambos os reinos¹⁰⁷. Em Cruz, mais precisamente no poema “Iniciado”, a tensão materializa-se em termos de uma terra conhecida e outra desconhecida¹⁰⁸. Não raro, nos sonetos, o profano – regido pela cor vermelha – e o sagrado – regido pela cor branca – também entram nessa tensão. É justamente esse conflito, o mesmo que alimentava *Tristão e Isolda*, que aparece fortemente nesses “dramas”. De um lado, o lugar da luz, da lucidez, da felicidade, da saúde e, de outro, o lugar obscuro, do sonho, do sofrimento e da neurose.

no primeiro ato, as respostas aparecem em Lulu como uma citação de Parsifal: eu não sei.

¹⁰⁶ DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Ed. A. Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1975, p. 963-964.

¹⁰⁷ Ora aparece agindo como uma serpente ou Salomé (primeiro e segundo ato) sedutora e perigosa, ora como Maria Madalena - arrependida, lava os pés de Parsifal e os seca com seu cabelo (no terceiro ato). Muitas vezes é tomada como uma tola amaldiçoada.

¹⁰⁸ “todo aquele esplendor de colorida paisagem, todo aquele encanto de exuberância de prados, aqueles aspectos selvagens e majestosos e ingênuos, quase bíblicos, da terra acolhedora e generosa onde nasceste, - deixaste, afinal, um dia, e vieste peregrinar inquieto pelas inóspitas, bárbaras terras do Desconhecido...” CRUZ E SOUSA, João da. “Iniciado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 521.

Amfortas, ferido pela lança sagrada que extraiu o sangue de Cristo, sofre porque não resistiu às tentações das donzelas. O rei, cuja função é proteger o Graal, ainda no primeiro ato, dentro do castelo Monsalvat e durante a cerimônia do ofício do Graal – espécie de missa cristã –, protagoniza a cena de lamentação mais aguda de toda a peça:

die Hülle fällt.
 Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt
 erglüht mit leuchtender Gewalt: -
 durchzückt von seligen Genußes Schmerz,
 des heiligsten Blutes Quell
 fül' ich gießen in mein Herz:
 des eig'nen sündigen Blutes Gewell'
 in wahnsinniger Flucht
 muß mir zurück dann fließen,
 in die Welt der Sündensucht
 mit wilden Scheu sich ergießen;
 von Neuen sprengt es das Thor,
 daraus es num strömt hervor,
 hier, durch die Wunde, der Seinen gleich,
 geschlagen von desselben Speeres Streich,
 in Mitleids heiligen Sehnen -
 [...]
 Erbarmen! Erbarmen!
 Du Allerbarmer! ach! Erbarmen!¹⁰⁹

O herói digno de pena, sobrepondo sobre si a figura do próprio Cristo, confessa seu pecado e implora piedade. Cabe assinalar que esse herói aparece reiteradamente nos sonetos cruzesousianos. Um caso exemplar pode ser aventado em “Alma ferida” – “Alma ferida pelas negras lanças / da Desgraça, ferida do Destino”¹¹⁰ –, em “Exortação” – “Corpo crivado de sangrentas chagas, / Que atravessas o mundo

¹⁰⁹ “cai o véu / O divino conteúdo no Cálice Sagrado / abrasa-se com poder radioso: - / trêmulo de êxtase e de dor divinos, / sinto verter em meu coração / a fonte do sangue divino: / o fluxo de meu próprio coração pecaminoso/ em louco tumulto / derrama-se com terrível pavor / onde é o mundo da paixão profana; / rompe novamente a porta, / pranteou Deus, pela vergonha humana, / em Sua compaixão infinita - / [...] / Piedade! Piedade! / Tu, Todo Piedoso! ah! tem piedade!” (Tradução de Luiz de Lucca).

¹¹⁰ CRUZ E SOUSA, João da. “Alma ferida”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 209.

soluçando”¹¹¹ –, ou ainda, relacionando-se especificamente com o conteúdo do Graal – “O vinho negro do imortal pecado / Envenenou nossas humanas veias / Como fascinações de atras sereias / De um inferno sinistro e perfumado”¹¹². No poema “Iniciado”, aquele que se está tomando como orientação estética proveniente do próprio Cruz, o herói é um passageiro, antes, um errante que escolheu também deixar o paraíso – a terra natal – para lançar-se ao estrangeiro. A escolha passa inevitavelmente pelo sofrimento. O sofrimento torna-se um imperativo: “[...] vem para a dor, vive na chama da Dor [...]”¹¹³:

Vem para esta ensanguentada batalha, para esta guerra surda, absurda, selvagem, subterrânea e soturna da Dor dos Loucos Iluminados, dos Videntes Ideais que arrastam, além, pelos tempos, para os infinitos do incognoscível futuro, as púrpuras fascinadoras das suas glórias trágicas.¹¹⁴

Amálgama do pessimismo schopenhaueriano e do otimismo religioso, o imperativo da inevitável dor parece sugerir, por ela, alguma redenção.¹¹⁵ No caso de Wagner, essa aparente redenção é operada no personagem de Parsifal. Eis o eixo nevrálgico da questão. Em primeiro lugar, essa dor é a maneira pela qual se funda a religião. A paixão de

¹¹¹ CRUZ E SOUSA, João da. “Exortação”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 211.

¹¹² *Idem*. “Vinho negro”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 199.

¹¹³ *Idem*. “Iniciado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 520.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 521.

¹¹⁵ “Ao Pessimismo de Schopenhauer, que tu, pelo fundo de crítica psicológica e de alada e fagulhante ironia adoras, como Satã, por diabólica fantasia, adora os abstrusos venenos do Mal; a esse Pessimismo seco, duro, ditador e esterilizante, prefere antes o Otimismo religioso de Renan, que não abate nem envilece as almas, mas antes as alevanta e ilumina, sem lhes tirar a retidão austera da Verdade, as linhas justas e solenes da alta compreensão da Vida./Do pessimismo e do otimismo, do conjunto dessas duas forças, tira a linha geral do teu ser, para que a visão da tua alma fique perfeita e profunda e não ganhe nem hipertrofias nem vícios de percepção nem graves e antipáticos desequilíbrios de sensibilidade, na frescura abençoada e nos rejuvenescimentos e refluorescências da Fé.” CRUZ E SOUSA, João da. “Iniciado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 521.

Cristo corresponde-se à paixão estética. O sofrimento, seja ele por qual via for, funda o drama. Em segundo, o sacrifício, a morte, o excesso, não aparecem como opostos à vida, à lei, à utilidade, mas muito pelo contrário, atuam como complementares.

Isso fica evidente no êxtase de Parsifal. Ao fim do segundo ato, depois de resistir às tentações das donzelas e na intensa conversa com Kundry, a mais sedutora dentre elas, acontece o beijo¹¹⁶ que arremessa o herói puro ao êxtase não necessariamente do amor, mas da compaixão por Amfortas, e que dá sentido a toda a experiência que ele havia vivido anteriormente. No êxtase de Parsifal, na compreensão reversa das experiências, Parsifal sente, entende, torna-se Amfortas:

Amfortas!
 Die Wunde! — Die Wunde! —
 Sie brennt mir hier zur Seite!
 O Klage! Klage!
 Furchtbare Klage!
 Aus tiefstem Herzen schreit sie mir auf.
 O! — O! —
 Elender! Jammervollster!
 Oh! — Oh! —
 Die Wunde sah ich bluten:
 nun blutet sie in mir! —
 Hier — hier!
 Nein! Nein! Nicht die Wunde ist es.
 Fließe ihr Blut in Strömen dahin!
 Hier! Hier! Im Herzen der Brand!
 Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,
 das alle Sinne mir faßt und zwingt!!
 O! — Qual der Liebe! —
 Wie Alles schauert, bebt und zuckt
 in sündigen Verlangen!...¹¹⁷

¹¹⁶ Durante a conversa Kundry lembra Parsifal que ele esqueceu de sua mãe. Tomado de grande culpa ele se pergunta: “Was alles vergass ich wohl noch?”

¹¹⁷ “Amfortas! / A chaga! — A chaga! — / Ela arde-me aqui, no flanco! / Oh! Lamento! Lamento! / Terrível lamento / que grita no fundo do coração! / O! — O! — / Infeliz! Máximo sofredor! / Oh! — Oh! — / Vejo sangrar a chaga: / sangra agora em mim! — / Não! Não! Isto não é a chaga. / Seu sangue corre esvaindo-se em torrentes! / Aqui! Aqui! O A ânsia, a ânsia terrível / que domina e oprime todos os meus sentidos! / Oh! — Tortura de amor! — / Como tudo se arrepia, freme e palpita / em pecaminosa ânsia!...” (Tradução de Luiz de Lucca).

O pico estésico é atingido, o herói inocente tem uma ereção. Ao desejar Kundry, sofre do mal de Amfortas, lembra do ritual da paixão de Cristo que havia participado (no primeiro ato) e entende a sua função “redentora”, aquilo que Kerman chamaria ato de conversão. A reconciliação, une, aqui, Parsifal a Amfortas. Na ópera, os motivos associados anteriormente a Amfortas também aparecem e, então, tal qual Tristão, Parsifal torna-se consciente, nesse caso, consciente de sua missão. Diante dela, aparentemente, recua ao desejo carnal, vence Klingsor – a figura do mal – e assim o espetáculo do bem – diria Nietzsche – dos bons costumes, do moralismo cristão, vence. Žižek, na outra mão, não deixa a densa ambiguidade passar despercebida; aliás, é ela mesma a grande busca de Wagner. Por esse motivo escreve o filósofo esloveno:

Parsifal was from the very beginning perceived as a thoroughly ambiguous work: the attempt to reassert art at its highest, the proto-religious spectacle bringing together Community (art as the mediator between religion and politics), against the utilitarian corruption of modern life with its commercialized kitsch culture - yet at the same time drifting towards a commercialized aesthetic kitsch of an ersatz religion, a fake, if there ever was one. In other words, the problem of Parsifal is not the unmediated dualism of its universe (Klingsor's kingdom of fake pleasures versus the sacred domain of the Grail), but, rather, the lack of distance, the ultimate identity, of its opposites: is not the Grail ritual (which provides the most satisfying aesthetic spectacle of the work, its two “biggest hits”) the ultimate “Klingsorian” fake?¹¹⁸

¹¹⁸ “Parsifal foi desde o início percebido como um trabalho completamente ambíguo: a tentativa de reafirmar a arte em seu mais alto, o espetáculo proto-religioso que reúne a Comunidade (arte como o mediadora entre religião e política), contra a corrupção utilitária da vida moderna com a sua comercializada cultura kitsch - mas, ao mesmo tempo à deriva em direção a uma estética kitsch comercializada de uma religião ersatz, uma farsa, se alguma vez existiu uma. Em outras palavras, o problema do Parsifal não é o dualismo sem mediação de seu universo (o reino de Klingsor de prazeres falsos contra o domínio sagrado do Graal), mas, em vez disso, a falta de distância, a identidade final, de seus opostos: não é o ritual Graal (que fornece o espetáculo estético mais satisfatório da obra, os seus dois “maiores sucessos”) a última farsa “klingsoriana”?” (Tradução minha). ŽIZEK, Slavoj. “Why is Wagner worth

Se o problema de *Parsifal* não reside no dualismo entre o bem e o mal, mas na coincidência dessas polaridades, assim como se vê na cena exemplar do êxtase de Parsifal e também na lembrança (implicação) de Parsifal no ritual do Graal do primeiro ato, então, o ritual da consagração, aquele que partilha o corpo e sangue de Cristo está imbuído desta mesma ambiguidade. Disso, questão central para entender a ideia de modernidade imbricada nos autores estudados, Cruz e Sousa apresenta numerosos exemplos. O “Cristo de bronze” talvez seja o mais conhecido deles:

Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,
Cristos ideais, serenos, luminosos,
Ensangüentados Cristos dolorosos

Cuja cabeça a Dor e a Luz retrata.
Ó Cristos de altivez intemerata,
Ó Cristos de metais estrepitosos

Que gritam como os tigres venenosos
Do desejo carnal que enerva e mata.
Cristos de pedra, de madeira e barro...
Ó Cristo humano, estético, bizarro,

Amortalhado nas fatais injurias...
Na rija cruz aspérrima pregado
Canta o Cristo de bronze do Pecado,
Ri o Cristo de bronze das luxúrias!...¹¹⁹

O Cristo duro, ou melhor, os Cristos rijos gritam de desejo carnal tal qual Parsifal ou Amfortas. Assim, o sofrimento fundador do mito cristão, a paixão de Cristo, é sobreposto à estética. Sofrimento de mártir que sofre os efeitos da transgressão primeira, o pecado original. A ambiguidade reside, portanto, na duplicidade do ritual, que se por um viés repete a consagração, por outro não deixa esquecer aquela transgressão original que poderia ser transposta em termos de desejo

save?” *Journal of Philosophy & Scripture*. s/n., 2004. Disponível em: http://www.philosophyandscripture.org/Issue21/Slavoj_Zizek/slavoj_zizek.htm. Acesso: 24 de julho de 2013.

¹¹⁹ CRUZ E SOUSA, João da. “Cristo de bronze”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 67.

carnal.

Cruz e Sousa trabalha exaustivamente essa questão nos seus poemas¹²⁰. No poema “Iniciado”, por exemplo, há uma evidente correspondência entre o ritual da paixão de Cristo e a própria arte. No entanto, no cenário inicial do poema, a alegoria primeira é o drama de um exilado. De fato, o episódio faz menção sutil à mudança da Ilha de Santa Catarina para a capital da recém formada República, o Rio de Janeiro – o abandono da terra natal em busca de melhores condições de vida e de reconhecimento no meio literário. No entanto, esse não é um fator preponderante. O ponto crucial da alegoria está na ideia do exilado, aquela que se coaduna com a paixão de Cristo e a paixão do poeta. O exilado e Cristo partem de um ponto comum, que pode ser capturado a partir da definição de exílio de Edward Said, que afirma:

Ele [o exílio] é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. Isso porque tem por base uma *fratura irreparável*, cujo efeito é o sofrimento. (Grifo meu)¹²¹

Com isso, é possível perceber que o mito cristão é apenas uma das imagens utilizadas. Aparecem inúmeras outras como o exilado, Salomé, (ambos poderiam ser vinculados aos mitos pré-cristãos), Arlequins, etc. O que se busca frisar é que o fio condutor expressivo em todas elas passa pelo sofrimento e pela morte. A potência do mito cristão, por esse viés, ocorre na conjugação de um elemento no outro: o sacrifício humano. Esses elementos aliados à música lançam a ópera wagneriana e a poesia cruzeousiana diretamente para o território da tragédia.

Por outro caminho, Davi Arrigucci chegou à mesma afirmação. Retomando os ensaios de Roger Bastide, o autor de *O cacto e as ruínas*,

¹²⁰ Exemplar disso é o poema de Broquéis: “Primeira Comunhão”. A sugestão do ritual que confunde a pureza [“Véus e grinaldas purificadoras”] com o desejo sexual [“Quando seios pubentes estremecem/Silfos de sonho de volúpia crescem”] é bastante forte. Além disso, a evocação da primeira experiência sexual e mesmo do pecado original também participam da órbita semântica do poema. CRUZ E SOUSA, João da. “Primeira Comunhão”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 77.

¹²¹ SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46.

em “A noite de Cruz e Sousa”, contesta parcialmente a hipótese da nostalgia do branco, qualificando-a como uma leitura marcada pelo reducionismo sociológico, apesar da inegável pertinência e da sagacidade presentes na leitura de Bastide. Arrigucci, então, pautando-se no poema “Olhos do sonho”, afirma que o procedimento parnasiano aliado à sugestão reforçada pela adjetivação infinita e o uso de reticências trabalham com a faceta onírica da realidade. O procedimento de leitura de Arrigucci passa pelo enfoque no contraste da forma burilada do poema: quadras em decassílabos e rimas alternadas, vocabulário escolhido a dedo que culmina na frase lapidar, à Baudelaire, descrição exata e plástica que se ajusta à sonoridade, precisão simétrica, gosto classicizante (ígneas plagas, atras voragens, etc), anáforas, inversões – e as imagens insólitas que longe de evocarem um objeto claro, articulam esferas enigmáticas e geram uma sensibilidade nova.

Os olhos alheios que aparecem no poema “Olhos do sonho”, olhos que aterrorizam o personagem do poema e que tornam o sonho um pesadelo, são lidos a partir da teoria freudiana do estranho / familiar (*Das Unheimliche*). A hipótese de leitura de Arrigucci, assim, é que o recalco que aparece ali, ou seja, a realidade que aparece ali é uma realidade ausente, portanto a *alienação* é a visão de um processo de perda de si mesmo:

No exame do “Homem de areia”, de E.T.A. Hoffmann, Freud interpretou a emergência do sinistro, daquilo que se tornou não familiar e estranho (*Das Unheimliche*), como um retorno do reprimido. Algo disto haverá aqui, pois a situação do artista projetada na paisagem de pesadelo é abismada pelos olhos esvaziados de humanidade que retornam a cada passo da caminhada onírica, até a estranheza máxima da imagem final. E com eles retornam também ao mundo onírico da visão poética os sentimentos dolorosos da exclusão e da negatividade social, ou seja, a sombra do mundo real, de que se tornou impossível falar, a não ser simbolicamente pela situação dramática da ironia trágica, que repõe o artista no papel de vítima do sacrifício ou faz dele o objeto da perseguição e da ameaça fatal.”¹²²

¹²² ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “A noite de Cruz e Sousa”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 182.

Davi Arrigucci foi preciso na sua apropriação freudiana e na sobreposição da tragédia ao Simbolismo de Cruz. A poética cruze-sousiana penetra radicalmente na questão do próprio-alheio pelo viés do herói trágico. Assim como em Wagner a ópera foi entendida e defendida como drama, também Cruz e Sousa levou a sua arte por esse viés: a poesia como drama, drama trágico. O poeta de Desterro, no entanto, discordou veementemente, ainda que não diretamente, de Wagner e de Nietzsche no que tange ao renascimento da tragédia. Para Cruz, depois dos gregos, a tragédia havia aparecido magistralmente em Dante e depois em Shakespeare. No poema-ensaio que escreve debruçado em Shakespeare, nomeado “Intuições”, é possível apreender esse posicionamento:

A vida é real e é ideal, é ideal e é real. As inverossimilhanças, as coincidências, os acasos, os pressentimentos, a fatalidade dos seres, os absurdos, as exceções dos fenômenos gerais, as correntes de atração simpática ou antipática, as impressões desconhecidas, os espasmos ou estados patéticos, o contato, o choque, o encontro magnético e curioso das almas, o Indefinido das cousas, como que constituem o secreto lado ideal, fantástico, de sonho, da Vida.

A alta verdade da Vida está em Hamlet — pêndulo miraculoso e eterno que marca as oscilações da Alma.

Hamlet surge-nos de um fundo diluído e tocante de lágrimas e lírios, da evocação simpática e doce do *Angelus* das almas, num crepúsculo abençoado de infinita dolência, espiritualizado como um círio divino bruxuleando na câmara mortuária das almas numa luz final consoladora.¹²³

Cruz transpôs nos significantes “real” e “ideal”, seguindo os adjetivos que acompanham esse ideal uma contraposição entre o real e fantasia, o definido e o indefinido. No entanto, esse ideal não é o mundo dos pensamentos, equivale antes ao sonho. Ao cabo, a questão que emerge nesse momento é que o gênero trágico retorna no decorrer da

¹²³ CRUZ E SOUSA, João da. “Intuições”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 580.

história em vários momentos. De pronto, o perigo que se corre é repetir aquilo que alguns críticos do *Trauerspiel* fizeram. Não se trata de entender o drama trágico que reaparece em fins de século XIX como uma manifestação bem ou mal sucedida da tragédia grega. A tragédia grega, alerta veementemente Walter Benjamin, não é possível na modernidade. Isso porque essa “atualização do trágico como conteúdo universalmente humano”, assim como apontou Benjamin, encerra um problema, o teatro moderno não conhece a forma da tragédia grega. É desse modo que o filósofo alemão se contrapõe à defesa de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Segundo o autor de *Origem do drama trágico alemão*, o que Nietzsche fez ao abordar a tragédia foi apropriar-se de uma noção de mito puramente estética. Por essa perspectiva, a tragédia entre em cena renunciando ao conhecimento histórico e filosófico do mito trágico. A retomada do mito trágico em fins do século XIX, no entanto, está atravessada pela história da forma mais pungente da modernidade, na forma de uma presença-ausência.

2.2 O drama trágico e a decadência

A literatura aqui sofre uma esquisita crise, fundamental.

“Crise de vers”, Mallarmé.

A premissa desta seção pode ser enunciada do seguinte modo: o projeto da “Arte Total” wagneriano confunde-se em muitos aspectos com o projeto estético do Simbolismo. Por um lado, essa assertiva poderia causar algum estranhamento, sobretudo no que tange ao lugar central do “drama trágico” no conceito estético de Wagner. No entanto, num exame mais cuidadoso, é possível perceber que a noção wagneriana de drama, extraída da tragédia grega, aponta, antes de tudo, para uma correspondência entre as artes. Essa “Arte Total”, assim como visto anteriormente, é de cunho romântico. Sobre esse mesmo princípio irrompeu o Simbolismo. E, nesse sentido, essas estéticas são, assim como colocou Baudelaire, elas mesmas a floresta de símbolos de onde sinestesticamente ressoam confusas palavras. A figura de linguagem que sustenta o elo dessas manifestações artísticas é, portanto, a *sinestesia*.

Por outro lado, o rumor que essa aproximação evoca é a incômoda questão: qual é o seu efeito? Uma formulação poderia girar em torno de uma crítica nietzschiana de Cruz e Sousa. No entanto, precisamente todo o pivô da pesquisa gira em torno de um deslocamento do

sentido da palavra “tragédia”. Não se trata de julgar simplista a crítica que qualifica a obra de Cruz e Sousa sob a insígnia da vida trágica, mas, tomando a palavra num uso comum e impreciso, trata-se de aproveitar-se da coexistência de sentidos do significante “tragédia” para pensar a relação da arte e da vida com esse gênero dramático no período decadentista.

Para abordar com maior precisão esse aspecto, valeria retomar, em linhas gerais, as ideias nevrálgicas das estéticas de Baudelaire e de Wagner. Isso porque se de um lado vê-se um fundo romântico, utópico, revolucionário nessa sorte de *unidade* da obra de arte, de outro há também um fundo que poderia ser pensado como aproximação do artista e do público, pela via da sugestão e da imaginação. Nesse sentido, irrompe outra figura emblemática dessa modernidade que se está contornando: a *alegoria*.

No caso de Wagner, diante de muitas chaves de entrada na sua elaboração teórica, optou-se por *A obra de arte do futuro*¹²⁴ (*Das Kunstwerk der Zukunft*). Durante a elaboração desse livro, o compositor estava completando a ópera *Lohengrin*¹²⁵, isto é, estava imerso no mito de *Parzival*. Além disso, esse escrito – assim como assinala o estudioso da obra wagneriana, autor do prólogo da tradução da obra para a língua espanhola, Martín Liut – deu margem para discussões extremamente relevantes para o século XX e, nesse sentido, para pensar-se inclusive o presente. Dentre essas discussões, a defesa dos textos wagnerianos como agitadores e precursores do racismo alemão e como pioneiro na ideia de manipulação da massa na indústria cultural.

Publicado no ano de 1850, o escrito é resultado de um longo estudo do drama trágico grego e do mergulho na mitologia alemã e nórdica, com o objetivo de fazer aquilo que os gregos faziam com os seus mitos: associá-los ao drama. Isso porque, segundo a análise do músico alemão, pautada principalmente no meio artístico (operístico) de meados do século XIX, ao qual valorava elitista e superficial – lugar do mais alto grau da arrogância e da negação da sensibilidade –, Wagner julgava que a arte estava separada da vida. Num esquema mascaradamente hegeliano amalgamado com vocabulário e metáforas do Cristianismo, Wagner defende que a tradição (a cultura, a arte) separou radicalmente o homem da natureza (da vida). Essa concepção independente das coisas – que afastaria o homem do próprio homem, tornando-o egoísta, insensível, inumano, com uma vida pautada em “urgências”

¹²⁴ Também aparece como *A obra de arte total*.

¹²⁵ No mito, filho de “Parzival”.

falsas e no luxo –, para Wagner, é fonte de infelicidade, desprazer e impolítica. Esses desejos (fúteis), segundo o pensador, são sempre parcialmente satisfeitos, em sua posição marcadamente romântica, porque qualquer exigência que se afaste da natureza não pode ser satisfeita.¹²⁶

Partindo da concepção da arte de sua época, sinônima à moda, o compositor de *Parsifal* afirma tratar-se de uma invenção arrogante, artificial, arbitrária e separada da natureza. Daí que o músico alemão venha a dizer que a moda varia, mas não inventa, pois inventar não é outra coisa que *descobrir*, reconhecer a natureza. Assim, na sua esquizematização, a moda identifica-se com a máquina, a arte com a natureza. Isto é, a arte busca extrair sua matéria e forma na própria vida; essa é a grande defesa de Wagner que a Nietzsche encantou.

O pressuposto romântico torna-se ainda mais evidente quando Wagner afirma que essa arte que deve extrair sua matéria e forma na própria vida, só pode ser criada no espírito comunitário, em oposição, portanto, ao espírito individual. Sobre essa questão, escreve Wagner:

Consideremos la situación del arte moderno – en tanto sea en verdad arte – en la vida pública, y en primer lugar percibiremos su completa incapacidad para influir, en el sentido de sus más nobles aspiraciones, en esa vida pública. La razón de esto es que el arte como mero producto cultural realmente no salió de la vida misma y ahora, como una planta de invernadero, le resulta imposible echar raíces en el suelo natural y el clima natural del presente. El arte se ha convertido en propiedad particular de una cierta clase artística; sólo ofrece placer a aquellos que lo *comprenden*, y para su comprensión demanda un estudio especial, propio de una vida retirada: el estudio de la *erudición artística*. Este estudio, y la comprensión del arte por él lograda, hoy en día sin duda cree haberlo adquirido cualquiera que

¹²⁶ Veja-se que essas considerações, apesar de apresentarem respostas românticas, são uma análise aguda de meados do século XIX. A fetichização da mercadoria percebida por Marx, ou mesmo, para dar um salto mais ousado, a impossibilidade de uma satisfação completa (a satisfação é sempre parcial) no mecanismo psíquico da pulsão teorizada por Freud no século seguinte, conectam-se diretamente com a constatação de Wagner: há uma relação explícita entre o mal-estar na civilização e o progresso da técnica (o afastamento da natureza).

posea dinero para pagar por los placeres artísticos en oferta: pero en caso de ser interrogado por si la enorme cantidad existente de amantes del arte es capaz de comprender las más altas aspiraciones del artista, éste podrá responderlo sólo con un profundo suspiro. Pero si considera la masa infinitamente mayor de quienes debido a nuestras desfavorables condiciones sociales por fuerza quedan excluidos desde cualquier lado que se mire tanto de la comprensión como del goce mismo del arte moderno, el artista actual tomará consciencia de que en el fondo toda su labor artística ya de por sí es sólo una práctica egoísta y autocomplaciente, que de cara a la vida pública su arte no es otra cosa que lujo, redundancia, pasatiempo egoísta.¹²⁷

Contra essa noção de arte como mero produto cultural, Wagner investe toda sua energia. Para tanto, questiona-se sobre qual povo demonstrou de maneira mais contundente que a arte não é um produto artificial, que existe uma necessidade na arte que não é arbitrariamente criada, mas que é própria do homem natural, não “deformado”. A resposta para Wagner é o povo heleno. É a partir da arte grega que Wagner formula as qualidades daquilo que ele está chamando de *arte do futuro*.

A questão da união orgânica do humano e da natureza remete diretamente ao êxtase – termo que aparece inevitavelmente nas leituras da ópera wagneriana. A ambição da *Gesamtkunstwerk* é combinar as diferentes linguagens (irmãs helênicas): a dança, o som e a poesia, uni-las novamente, abarcar o universal, daí que defende Wagner: “el drama es la más elevada obra de arte comunitario: su posible plenitud se hace efectiva sólo en presencia de máxima plenitud de todas las especies artísticas.”¹²⁸

Aquilo que Wagner toma em termos de individual e comunitário, sempre frisando que a arte deve sair do regime individual e entrar para o comunitário, foi traduzido por Nietzsche, mergulhando no estudo da cultura grega, em apolíneo – *principium individuationis* – e dionisíaco.

¹²⁷ WAGNER, Richard. *El arte del futuro*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, p. 123-124.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 124.

É relevante levar em conta que permeia essa formulação um ar revolucionário e extremamente otimista nessa época. Segundo Jair Antunes, num artigo que delinea o pensamento wagneriano, é possível perceber nas concepções do primeiro Wagner uma influência mais “materialista”. Sobre Wagner, afirma:

Em 1849, em meio à onda revolucionária que toma conta de quase toda a Europa, toma parte do levante operário em Dresden e é obrigado a fugir para o exílio. Influenciado pelas idéias do revolucionário-anarquista russo Mikhail Bakunin e da filosofia “materialista” de Ludwig Feuerbach, empreende em suas obras uma enorme crítica à moderna arte ocidental, colocando o destino da arte no mesmo plano da necessidade da mudança sócio-política. Para o jovem músico alemão, seriam exatamente a negação da vida pelo cristianismo e a consolidação da indústria moderna – a qual transformaria tudo e todos em mera mercadoria (Ware) de consumo das classes abastadas da sociedade – as raízes da decadência da arte moderna, a qual havia se tornado mera distração para burgueses ricos entediados com a vida.¹²⁹

De fato, “A obra de arte do futuro” fora dedicada a Ludwig Feurbach. Afirmando que não o indivíduo, mas somente a comunidade (o povo) pode consumir as ações artísticas, Wagner apresenta, assim, com a publicação do seu livro em 1850, sua admiração pelos gregos que fundaram uma cultura na qual a arte estaria emaranhada na vida social. Os gregos, nessa compreensão, com o drama trágico, construíam a própria comunidade através da expressão estética. Nesse sentido, Baudelaire aproxima-se do ideal wagneriano.

Baudelaire escreveu sobre essa questão no livro publicado em Paris no ano de 1861¹³⁰: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*.¹³¹ Na

¹²⁹ ANTUNES, Jair. “Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico”. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*. 2 semestre de 2008. Vol. 1. n° 2, p. 3.

¹³⁰ No ano anterior, em 1860, Baudelaire havia escrito uma carta de admiração a Wagner, na qual diz a Wagner que ele o propiciou “la plus grande jouissance musicale que j’aie jamais éprouvée”. [“o maior gozo musical que jamais tenha havido provado”]. Na ocasião, Baudelaire afirma que, apesar de nada entender

ocasião, diante das muitas críticas acerca da apresentação da ópera de Wagner, Baudelaire afirma:

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduite à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur.

Ce sont sans doute ces considérations qui ont poussé Wagner a considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la *coincidence*, de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait. Or, si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation de types rêvés dans des comédiens vivants et même de la parole chantée, il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec

de música, sentiu como se tivesse feito aquela ópera, tamanha identificação com a estética em questão. Ao fim da carta, Baudelaire diz que poderia escrever infinitamente sobre o Tannhäuser e, para terminar, diz que desde que escutou Wagner pela primeira vez, se diz sem cessar nos momentos baixos do dia: “Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner!” O jogo com a palavra *entendre* [escutar/entender] está aí no centro próprio da questão da estética da sugestão: o simbolismo ou a arte total: a arte das correspondências.

¹³¹ O livro surgiu originalmente de um artigo datado de 15 de março de 1861 - justamente durante as apresentações de Tannhäuser em Paris. Em primeiro de abril, Baudelaire publica o artigo na *Revue Européene* com o título “Richard Wagner”. Por fim, acrescenta alguns comentários e publica o livro intitulado *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. O escrito baudelairiano ganhou uma versão em português no ano de 2013 em edição comemorativa do bicentenário do nascimento do compositor, edição a que ainda não tive acesso. Cito a partir no exemplar em língua original, disponibilizado na base digital da Bibliothèque Nationale Française, no seguinte endereço: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j.r=.langEN>. Acesso em: 04 de julho de 2013.

celles qui inspiraient l'artiste.¹³²

Claramente a revolução artística que esses românticos rebeldes idealizavam tratava de romper com a independência entre o poeta e o público. A tragédia grega, ao trazer como principal figura a alegoria, torna-se, nesse sentido, uma sorte de modelo para esses artistas, justamente porque a alegoria insere a “lacune complétée par l'imagination de l'auditeur.” Dito de outro modo, a angústia desses artistas está em se debruçar sobre a questão de como fazer a arte na era das massas. Esse é o ponto de contato entre Baudelaire e Wagner.

Por outro lado, cabe pontuar que, diante da arte enquanto mercadoria, enquanto produto dessa forma de vida permeada pelo capitalismo, Baudelaire foi além de Wagner. Enquanto o alemão preferiu uma postura conservadora, julgando a moda como algo completamente distante da vida, assim como pelo mesmo raciocínio Nietzsche julgou a moral cristã, Baudelaire viu, na moral e nas suas contradições, bem como na própria moda, a vida moderna. Basta lembrar de *O pintor da vida moderna*, no qual o poeta francês defende a pintura de Constantin Guys enquanto arte que busca a modernidade na própria moda, ou melhor, naquilo que pode conter de poético no histórico. A pervivência do eterno no transitório é apontada como a própria definição da modernidade. Esse drama moderno, como preferiu chamar Hugo, na sua ambivalência, mas, sobretudo, na sua ocorrência, foi traduzido por

¹³² “Eu frequentemente ouvi dizer que a música não poderia se vangloriar de traduzir com exatidão seja o que for, como faz a palavra ou a pintura. Isso é verdade em certa medida, mas não o é de todo. Ela traduz à sua maneira, e pelos meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura e mesmo na palavra escrita, que é contudo a mais positiva das artes, existe sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte./São essas, sem dúvida, as considerações que levaram Wagner a considerar a arte dramática, isto é, a junção, a coincidência de várias artes, como a arte por excelência, a mais sintética e a mais perfeita. Ora se por um instante pusermos de lado o auxílio da plástica, do cenário, da incorporação dos tipos sonhados em comediantes vivos e até da palavra cantada, permanece ainda incontestável que, quanto mais a música é eloquente, mais a sugestão é rápida e justa, e mais possibilidades existem de os homens sensíveis conceberem ideias relacionadas com as que inspiraram o artista.”(Tradução minha). BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Paris: 1861, p.10. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j.r=.langEN>. Acesso em: 09 de julho de 2013.

Baudelaire nos seguintes termos:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão.¹³³

Ao contrário de Wagner, Baudelaire percebia na moda ou em tudo aquilo que tinha valor de “novo” a matéria exemplar da convivência do elemento eterno e do elemento circunstancial. Fez dessa questão o centro da sua estética. Aliás, Wagner, apesar de os seus escritos teóricos guardarem o ranço aristocrático conservador da elite alemã, também operou centralmente com essa concepção.

A sugestão, obtida pelas alegorias, foi o procedimento utilizado largamente para definir tanto a “Arte Total” quanto o Simbolismo. Nietzsche, aliás, enxerga nesse procedimento a característica da decadência:

Como se caracteriza toda a *decadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo.[...] O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, posticho. Um artefato.¹³⁴

Essa abordagem da decadência que sem maiores problemas funcionaria como uma definição do Barroco, cabe situar, é de um Nietzsche que se posiciona contrário a essa estética. É famosa a virada conceitual que acompanha o rompimento da amizade entre Wagner e Nietzsche, em termos de pensamento. Valeria especular essa ruptura.

Assim como informa Anna Hartmann Cavalcanti no prefácio escrito para a tradução brasileira de *Unzeitgemässe Betrachtungen*, IV,

¹³³ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996, p. 101.

¹³⁴ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 23.

*Richard Wagner in Bayreuth*¹³⁵, Nietzsche conheceu Richard Wagner em novembro de 1868 na casa de Hermann Brockhaus, então cunhado de Wagner. Desde o encontro, precisamente entre os anos de 1869-72, salienta-se nos escritos nietzschianos a presença do pensamento de Wagner. Em janeiro de 69, por exemplo, Nietzsche pronuncia a conferência “O drama musical grego”, pautando-se na ideia de “Arte Total” wagneriana, associando a tragédia grega à obra de arte do futuro, isto é, à ópera de Wagner. Simultaneamente, sabe-se, Nietzsche escrevia um estudo aprofundado sobre o nascimento da tragédia, finalizado em fins de 1871. O prefácio escrito para Wagner a quem dedica o escrito e nomeia “sublime precursor”.

Esse livro de Nietzsche, que naquela ocasião já havia assumido a carreira de professor e filólogo, foi duramente criticado, sobretudo pelo Doutor Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff. Na ocasião, o filólogo sugeriu a renúncia da cátedra e desqualificou veementemente aquele trabalho no domínio da filologia. Wagner, então, em carta aberta, datada de 27 de junho de 1872, defende o amigo fazendo uma crítica mordaz à filologia vigente na Alemanha daquele momento – segundo ele, filologia sem utilidade, filologia para filólogos. Considera, assim, o escrito nietzschiano uma “virada” na filologia, escrito que toma a filologia para fazer algo com ela:

[...] a comunicação que esperamos, de algo grandioso e apropriado, parece ser muito difícil de expressar assim acabamos dominados por um receio singular, quase inquietante, como se temêssemos a necessidade de admitir que, sem todos os atributos misteriosos a que a filosofia dá importância, sem todas as citações, notas e trocas de cumprimentos entre os grandes e pequenos especialistas, se quiséssemos expor simplesmente o conteúdo sem todas essas preliminares, descobriríamos a pobreza, aflitiva de toda a ciência filológica, uma pobreza que ela tornou sua propriedade. Posso imaginar que, se alguém se dedicasse a tal empreendimento, não lhe restaria nada além de abandonar a pura ciência filológica, a fim de dar vida a todo o seu conteúdo estéril a

¹³⁵ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

partir das fontes do conhecimento humano que até hoje esperaram em vão uma fecundação por parte da filologia.

Provavelmente, a um filólogo que resolvesse enfrentar tal empreitada, aconteceria algo semelhante ao que está agora acontecendo com o senhor, caro amigo, depois que decidiu publicar seu tratado profundo sobre a proveniência da tragédia. Logo percebemos que se tratava de um filólogo falando para nós, e não exclusivamente para filólogos; por isso nosso coração começou a bater mais forte, e encontramos no livro um novo ânimo, algo que tínhamos perdido completamente na leitura dos tratados de filologia habituais, tão repletos de citações e destituídos de conteúdo [...]¹³⁶

“Devolver a vida” à filologia, à arte, à cultura, foi em grande medida a ideia de Wagner incorporada por Nietzsche. No entanto, o que o autor de *A gaia ciência* percebeu, é que aproximar o “ser alemão” do “ser grego”, numa época em que a cultura alemã passava por um período de desejo de domínio da Europa,¹³⁷ poderia significar um grande equívoco.

Nomeado “Tentativa de auto-crítica”, o posfácio incorporado em *Die Geburt der Tragödie* deixa evidente os motivos pelos quais Nietzsche muda de ideia em relação à “Arte Total”. Primeiro, taxa a música alemã de romântica, excessivamente romântica e, além disso, na visão do filósofo, Wagner ao aproximá-la do grande problema grego, acabou por estragá-lo. Aliás, quando revisa sua posição, Nietzsche aponta o “perigo” da música alemã graças a sua dupla propriedade:

De fato, entrementes aprendi a pensar de uma forma bastante desesperançada e desapiedada acerca desse “ser alemão”, assim como da atual *música alemã*, a qual é romantismo de ponta a ponta e a menos grega de todas as formas possíveis de arte: além do mais, uma destróçadora de nervos de primeira classe, duplamente perigosa

¹³⁶ WAGNER, Richard. “Carta Aberta a Nietzsche”. In: MACHADO, Roberto (Org). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 82-83.

¹³⁷ Desejo implícito na Guerra Franco-prussiana, por exemplo.

em um povo que gosta de bebida e honra a obscuridade como uma virtude, isto é, em sua dupla propriedade de narcótico inebriante e ao mesmo tempo *obnubilante*.¹³⁸

Considerando o título, Nietzsche não critica só Wagner, se auto-critica. *O nascimento da tragédia* é um livro que pode ser tomado como uma defesa idealista da cultura alemã por meio de Wagner, por isso, um livro eminentemente romântico. Assim que se deu conta do risco que representa uma música cujo cerne é a sugestão, numa cultura de massa, o filósofo não poupou esforços para marcar sua diferença em relação a Wagner. “Wagner é admirável nos detalhes”, afirmara no texto de 1888, *Der Fall Wagner* (O caso Wagner), um verdadeiro mestre que “num espaço mínimo concentra uma infinidade de sentido e doçura.”¹³⁹ São esses detalhes majestosos que tanto agradam as massas e que as convencem. No entanto, defende o filósofo, Wagner não deveria ser julgado por aquilo que agrada. Esse Wagner persuade os nervos na sua riqueza de cores, de penumbras, de segredos da luz agonizante. O outro Wagner, aquele que é um grande melancólico, consola. Ele toma a música e faz dela uma “retórica teatral”, um instrumento de sugestão e do psicológico-pitoresco, adiciona Nietzsche.

De fato, Wagner toma a música e a usa como sugestão. Esse é o ponto chave da música wagneriana. A música não significa apenas música, mas muito mais. Nietzsche lembra que Wagner sempre dizia: “a música significa infinitivamente mais”. Acoplou-a à literatura e, incorporando Hegel, tornou-se seu herdeiro – a música como ideia: criou uma obra enigmática, recheada de símbolos.

Nietzsche já em 1877, ou seja, poucos anos depois de escrever *O nascimento da tragédia*, afirma que “Wagner é danoso”¹⁴⁰. Ainda assim, compreenderia bem se um filósofo dissesse: “Wagner resume a modernidade. Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano...”¹⁴¹ Para além da posição conciliadora de Nietzsche, que aí revela uma condescendência com o seu próprio passado, há – e é isso que importa – o

¹³⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 21.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴⁰ *Idem*, *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 10.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 10.

reconhecimento da potência de Wagner, isto é, da potência da alegoria que não é outra senão imagem.

Sem economizar na ironia, o texto de 1888 faz uma breve comparação com Bizet, contrapondo-o a Wagner. No referido texto, já de início, em tom irônico, afirma que acerca da vigésima vez que o autor havia ouvido a obra-prima de Bizet: *Carmen*. E, segue com todo um parágrafo de adjetivos derramados sobre tal ópera: maliciosa, fatalista, refinada, rica, precisa, etc. No entanto, tudo isso funciona retoricamente para colocar Wagner no polo oposto.¹⁴²

Reconhecendo as artimanhas do “velho feiticeiro”, é assim que o chama, e por assim dizer, reproduzindo-as, Nietzsche afirma que o problema de Wagner é realmente sedutor e gira em torno da questão da redenção. A sua ópera é uma ópera da redenção. Nietzsche vai citando os personagens redimidos em todas as peças, até o *Anel*. No *Anel*, Wagner é redimido:

Durante meia vida Wagner acreditou na *Revolução*, como só um francês podia acreditar. Ele a procurou na escrita rúnica do mito, e pensou encontrar em Siegfried o revolucionário típico.- “De onde vem as desgraças do mundo?”, perguntou a si mesmo. Dos “velhos contratos”, respondeu, como todos os ideólogos da Revolução. Mais claramente de costumes, leis, morais, instituições, de tudo aquilo sobre o qual repousa o velho mundo, a velha sociedade. “Como banir a desgraça do mundo? Como abolir a velha sociedade” Somente declarando guerra aos “contratos” (à tradição, à moral). *Isto é o que faz Siegfried*.¹⁴³

¹⁴² Em carta a Carlos Fuchs, afirma que toma Bizet só para irritar Wagner. Não vê em Bizet um grande músico: “O que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim [so wie ich bin, kommt Bizet Tausend mal für mich nicht in Betracht], mas como *antítese* irônica a Wagner isto funciona bem; seria uma absoluta falta de gosto se eu partisse de um elogio de Beethoven, digamos. Além disso, Wagner tinha muita inveja de Bizet: *Carmen* é o maior sucesso da história da ópera, e sozinha superou largamente o número de apresentações, na Europa, de todas as óperas de Wagner reunidas.” NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm.. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 105.

¹⁴³ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para*

Sua tarefa maior é “emancipar”¹⁴⁴ – a palavra é de Nietzsche – a mulher, salvar Brunilda. No entanto, o barco encalhou e o recife responsável foi a filosofia schopenhauriana, mais especificamente, o pessimismo. Tudo que Wagner tinha feito até então era ver na música uma possibilidade de salvar o mundo, numa sorte de utopia socialista. Mas, Schopenhauer – o filósofo da decadência – revela ao próprio Wagner, o artista da decadência: o novo mundo é tão ruim quanto o velho.¹⁴⁵

músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 16-17.

¹⁴⁴ Emancipar é uma palavra derivada do verbo latino *mancipo* – vocabulário vinculado ao direito de propriedade – dar posse de, entregar, ceder, vender. No entanto, sabemos que na Roma Antiga, além da palavra *servus* e *famulus*, o substantivo *mancipium* também designava o escravo. Nesse sentido, Nietzsche frisa que Siegfried liberta (dá poder de posse de si, torna independente) Brunilde. Valeria lembrar que as ressonâncias dessa questão podem ser observadas na arte até hoje. O último filme de Quentin Tarantino, *Django unchained* (2012), é um bom exemplo disso. O filme, que privilegiou a crítica do gênero *western* (bang-bang/faroeste), traz a história de King Shultz, um alemão caçador de recompensas nos Estados Unidos da pós-guerra civil. Para caçar determinado bandido - senhor de escravos -, encontra-se com um antigo escravo do procurado, Django, tornando-o livre para auxiliar na sua busca. O trato é selado e, em gratidão, Shultz promete ajudar Django a reaver sua mulher. A aventura em busca da salvação da princesinha – esposa de Django -, atravessada por balas e chicotes, recria uma sociedade racista e perversa (na figura do fazendeiro Candie). O ambíguo e irônico herói alemão, amigo do negro sofrendor, ao fim, sacrifica-se pela causa do ex-escravo, sugerindo, sobretudo se levarmos em consideração o filme anterior do diretor sobre o nazismo (*Inglourious Basterds* (2009)), uma “alfinetada histórica” endossada pela nome da amada em apuros: Brumhilde. Lembremo-nos da clara alusão evocada por esse nome aos mitos medievais alemães e à tetralogia de Wagner, *O Anel dos Nibelungos* (evocação que se dá materialmente na cena em que Shultz conta a história do mito para Django). Por fim, apesar de não se apresentar aqui uma leitura exaustiva da película, é preciso considerar que a questão do mito, portanto, das identidades (sobretudo, raciais e nacionais) e das suas consequências biopolíticas são o ponto crucial do filme e nos remetem, por sua vez, ao fato de que toda a poesia Simbolista especificamente de Cruz é um movimento indissociável da emancipação dos negros no Brasil.

¹⁴⁵ No prólogo do texto *O caso Wagner*, Nietzsche se intitula um “filho desse tempo: um decadente”. A decadência, ou melhor, os sinais do declínio, diz Nietzsche, permitem ao olhar atento um questionamento sobre a moral. No entanto, como se vê, a abordagem da decadência, ou que se faz com ela, é bastante ambígua na obra do filósofo.

De fato, Wagner é a grande figura da decadência europeia, por isso, segundo Nietzsche, os franceses não lhe ofertaram resistência, antes, identificam-se com ele. Wagner aumenta ainda mais a exaustão e, dessa maneira, atrai os débeis e os exaustos, usando a metáfora do doentio, moderno por excelência, mostra-se numa crise de nervos:

Eis o ponto de vista que destaco: a arte de Wagner é doente. Os problemas que ele põe no palco – todos problemas de histéricos –, a natureza convulsiva dos seus afetos, sua sensibilidade exacerbada, seu gosto, que exigia temperos sempre mais picantes, sua instabilidade, que ele travestiu em princípios, e, não menos importante, a escolha de seus heróis e heroínas, considerados como tipos psicológicos (- uma galeria de doentes!): tudo isso representa o quadro clínico que não deixa dúvidas. *Wagner est une névrose* [Wagner é uma neurose].¹⁴⁶

Parece que Nietzsche tocou no ponto crucial da “Arte Total”. Essa *névrose*, pensada como procedimento, poderia ser colocada em termos da seguinte combinação: *sinestesia* mais *alegoria*. Em termos de sintoma de cultura, por meio dos “problemas histéricos”, Wagner deu voz àquilo que a sociedade rejeitava. O foco da questão aí é o aparelho perceptivo, vincula-se diretamente à crise de nervos, ou à crise de versos, como a chamou Mallarmé. Questão que foi estudada por Benjamin como na sua modalidade mais radical: a experiência cinematográfica.

Nesse sentido, o Simbolismo e a “Arte Total” são experiências pré-cinematográficas. Cabe ressaltar que Nietzsche, antecipando Benjamin em quase meio século, percebe que a massa acaba com a autenticidade, e precisamente para esse filósofo, Wagner, tal como Victor Hugo, não queria outra coisa que domá-las. Diz Nietzsche: “Victor Hugo e Richard Wagner – eles significam a mesma coisa: que em culturas em declínio, onde quer que as massas tenham decisão, a autenticidade se torna supérflua, desvantajosa, inconveniente.”¹⁴⁷

A arte decadente do século XIX traz no cerne o que o cinema

¹⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 19.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 31.

leva ao máximo exponencial: a massa e a falta de autenticidade. Nietzsche percebeu isso com perspicácia, no entanto, ao julgar que Wagner queria comandá-las, taxou-o de mentiroso, de falso, de ator. Ao fim, conclui:

É algo de profunda significação que o aparecimento de Wagner coincide como Reich: os dois eventos provam a mesma coisa: obediência e pernas longas. – Jamais se obedeceu tão bem, jamais se comandou tão bem.¹⁴⁸

Assim, o autor de *O anticristo* encerra esclarecendo que a sua preocupação é do iminente perigo de um retorno, como nunca antes visto, à moral, à hierarquia, ao obedecer. No pós-escrito do texto, Nietzsche não mede as palavras e diz que o que fez Wagner foi tornar-se um juiz dos músicos dominado pela teatrocracia – uma supremacia do teatro diante de outras artes, no mínimo, perigosa. Vê-se na preocupação de Nietzsche a preocupação de Benjamin no parágrafo final no texto que pensa o cinema:

“*Fiat ars, pereat mundus*”, diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l'art*. Na época de Homero, a Humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como uni prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.*¹⁴⁹

De certa forma, o perigo da “Arte Total”, para Nietzsche, e também da “arte pela arte” (assim como é comumente chamado o Sim-

¹⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 32.

¹⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 196.

bolismo) para Benjamin, é uma estetização da política. O perigo de uma arte que faz obedecer – que aliena, ou melhor, que se oferece como objeto de prazer da própria destruição – existe porque trabalha com o aparelho perceptivo *em massa*. Esse é ponto que justifica o perigo, bem como o potencial revolucionário desse tipo artístico.

Antes de adentrar na questão do “regime sensível”, no entanto, vale observar que Nietzsche, na verdade, mesmo depois do rompimento e especialmente nos ataques a Wagner, mantém uma postura muito próxima do compositor que sintomaticamente continua vivo nos seus escritos ainda que sob a insígnia do ódio. E, nesse sentido, se levarmos em conta o significante sobreposto ao filósofo, por Nestor Vitor, se perceberá que não é outra a definição que Nietzsche sobrepõe a Wagner: o artista é um cabotino.

É falando do compositor alemão, afinal, que o autor de *Assim falou Zarathustra* define o homem moderno na primeira pessoa do plural:

O homem moderno constitui, biologicamente, uma *contradição de valores*, ele está sentado entre duas cadeiras, ele diz Sim e Não com o mesmo fôlego. [...] Mas todos nós carregamos, sem o saber e contra nossa vontade, valores, palavras, fórmulas, morais de procedências contrárias – somos *falsos*, psicologicamente considerados...¹⁵⁰

Está aí colocada, ainda que não desenvolvida, a questão que Freud chamaria de consciente e inconsciente. É interessante perceber como esse contexto faz aparecer uma figura incorporada por todos esses artistas, a figura do intriguista. Poderia também, assim como o fez Nestor Vitor, chamar esse personagem de cabotino, falso. O intriguista incorpora, na modernidade, a roupa da contradição psicanalítica, e desse modo, dá voz ao conteúdo repreendido da história. Pensando nos termos de Freud, é a uma alegoria do estranho / familiar.

Aliás, sobre esse termo freudiano, cabe evocar que em *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche usa as seguintes palavras ainda referindo-se a Wagner:

Ninguém a ele se compara nas cores do outono tardio, na fortuna indescritivelmente de uma

¹⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 45.

última, derradeira, brevíssima fruição, ele conhece um timbre para as ocultas-inquietantes meias-noites da alma, nas quais causa e efeito parecem fora dos eixos e a todo instante algo pode se originar “do nada”.¹⁵¹

O que foi traduzido por “ocultas-inquietantes” – o cuidadoso tradutor fez questão de notar que estava originalmente escrito *heimlich-unheimlich* – remete, é claro, filologista que era, para o fato de esse par de adjetivos aparentemente antitéticos designarem uma concomitância do oculto, do enigma, do estranho com o familiar. Sobre o assunto, Freud, em 1919, um ano antes, portanto, de publicar *Além do princípio do prazer*, desenvolve nesse texto a grande virada paradigmática da psicanálise. A questão de que as pulsões que nos movem sempre se satisfazem, mas nem sempre causam prazer. O prazer, portanto, não é o princípio regulador do mecanismo psíquico. Além disso, há algo que sempre resta nesse caminho. Em termos culturais, esse *resto* que retorna pode ser metaforizado na ruína e aparece na estética materialmente na figura do fragmento: a alegoria.

O cabotino funciona bem como alegoria do homem moderno. No entanto, o que aqui interessa é retomar a ideia de Nietzsche, concentra-se em *Parsifal* o cabotismo mais acabado de Wagner. Perto de *Parsifal*, as óperas anteriores parecem claras, luminosas, sadias – diria Nietzsche. *Parsifal* deixa completamente a música de lado. Além disso, a renúncia do individual, proposta na teoria wagneriana, em direção a um coletivo e a um comunismo, para Nietzsche, era o verdadeiro perigo, porque deixava-se realmente o “eu” de lado e agia-se como massa. Aí o autor de *Nietzsche contra Wagner* via um poder de manipulação: “no teatro nos tornamos povo, horda, mulher, fariseu, gado eleitor, patrono, idiota – *wagneriano*: mesmo a consciência mais pessoal sucumbe à magia niveladora do grande número, o próximo governa, *tornamo-nos próximo*...”¹⁵²

No segmento “Wagner como apóstolo da castidade”, como o título sugere, a crítica foca-se diretamente na última ópera de Wagner. Conclui da seguinte maneira:

¹⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 51.

¹⁵² *Ibidem*, p. 54.

Pois o Parsifal é uma obra perfídia, de vingança, de secreto envenenamento dos pressupostos da vida, uma obra ruim. - A pregação da castidade é um estímulo à antinatureza: eu desprezo todo aquele que não percebe o Parsifal como um atentado aos costumes.¹⁵³

Não sem ironia, Nietzsche chega cogitar se Wagner teria tido a intenção de fazer uma paródia com a tragédia. Uma sorte de Wagner rindo de si mesmo. Considerando seriamente, o ex-amigo de Wagner entende *Parsifal* como todo o oposto daquilo que Wagner pregou. Entende como uma ópera que afasta da vida, maior crítica de Wagner aos artistas contemporâneos: é antinatural. Ora, a antinatureza para Nietzsche é a moral. Nietzsche não quis enxergar na moral do mito cristão uma alegoria da vida moderna e negando-a mostrou seu problema mal resolvido com o moralismo.

2.3 Origem da poesia trágica brasileira

Imbuído da teoria da linguagem implícita na obra de Mallarmé¹⁵⁴, bem como da poesia baudelairiana, de quem foi estudioso com afinco, Walter Benjamin foi um leitor sensível do fim do século XIX. Imerso naquilo que poderia ser chamado de nascimento da cultura de massa, e na mão contrária das vanguardas que mantinham sua crença no progresso da história e lançavam um olhar presunçoso para o *fin-de-siècle*, o crítico alemão percebe ali o problema da representação. Isto é, percebe que a ideia tem caráter de linguagem e não de consciência reflexiva como pensavam os primeiros românticos.

Assim como se sabe, o pensador alemão realizou uma extensa pesquisa sobre o gênero trágico, especificamente aquele que surgiu na

¹⁵³ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.65.

¹⁵⁴ No “*Curriculum vitae*, Dr. Walter Benjamin”, escrito em final de julho de 1940 a pedido de Adorno para o trâmite da imigração para os EUA, Benjamin escreve: “A atração pela filosofia da linguagem contribui igualmente para o meu crescente interesse pela literatura francesa. Neste domínio comecei por me deixar envolver pela teoria da linguagem implícita na obra de Stéphane Mallarmé.” BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 08.

Alemanha durante o período Barroco. Esse estudo, intitulado *Usprung des deutschen Trauerspiels*, no entanto, vai muito além de uma mera análise do drama trágico¹⁵⁵ alemão e funciona como pedra angular para se pensar o gênero no século XX.

Sobre a teoria barroca do drama trágico, o filósofo aponta para perspectivas acríticas que, numa aproximação grosseira, concluíram que o drama barroco era uma aplicação da teoria do drama aristotélica e as variações aí ocorridas eram consequências do mau entendimento ou incompreensão da mesma. Isso é equivalente a dizer que os comentadores do período viam, no drama trágico alemão, a caricatura do drama trágico grego, isto é, “um renascimento tosco da tragédia”.¹⁵⁶ Ressalta Benjamin que, graças à autoridade dos compêndios histórico-estilísticos, essa foi uma visão por muito tempo mantida.

No entanto, a defesa de Benjamin se distancia desse método simplista e opera um deslocamento que injeta potência no drama barroco em contraponto com a tragédia grega. Ao ponto de inverter os polos de valores e provar que enquanto a tragédia grega funda-se no mito, o drama trágico barroco funda-se na história. Nesse processo, incorpora uma noção de crítica que não se constitui segundo o critério exterior da comparação, mas de forma imanente - através da evolução da linguagem formal da obra, que extrai dela, sacrificando seus efeitos:

A isto vem acrescentar-se o fato de precisamente as obras mais notáveis - desde que nelas o gênero não se manifeste pela primeira vez ou, por assim dizer, de forma ideal - se situarem fora dos limites do gênero. Uma obra importante, ou funda o gênero ou se destaca dele, e nas mais perfeitas

¹⁵⁵ Apesar de já ser bem disseminada, é importante retomar a nota que João Barrento, tradutor da versão mais recente para o português de *Usprung des deutschen Trauerspiels*. Nela, Barrento informa que literalmente “*trauerspiel*” significa “drama lutuoso”. Como não há um gênero correspondente em português, ele optou por traduzir por “drama trágico”, assinalando que muitos tradutores optaram por “drama barroco”, no entanto, essa última também não corresponde nem a um gênero, nem se vincula ao termo original. Na verdade, a opção de Barrento, especificamente aí, não é muito feliz, já que a tese principal do livro é diferenciar *trauerspiel* de tragédia (também chamada drama trágico). Ainda assim, usarei a tradução de Barrento, já que o intuito deste trabalho é, assim como sugere o tradutor, manter o significante e deslocar o sentido.

¹⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 39.

encontram-se as duas coisas.¹⁵⁷

Assim aparece o problema da origem (*Ursprung*) nessas “obras importantes” que se destacam de um gênero e ao mesmo tempo fundam outro gênero. No que concerne a essa seção, tendo em mente que a origem não designa algo que nasceu, assim como poderia pensar Nietzsche ou Wagner, mas algo que emerge do processo de devir e desaparecer, trata-se de abordar a origem da tragédia no decadentismo. Precisamente, nas palavras do filósofo frankfurtiano: “A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano fático, cru, manifesto”¹⁵⁸. Logo, a origem, por essa concepção, é tomada como categoria histórica, só existente se pensada junto da pré e pós-história.

As revisões de um olhar tipicamente vanguardista do final do século XIX vêm sendo realizadas há muito. Dito de outro modo, faz algum tempo que a vanguarda modernista brasileira deixou de ser vista como origem da arte moderna no Brasil. Assim como aponta Vera Lucia de Oliveira Lins, há uma imprecisão considerável em denominar escritores como, por exemplo, Euclides da Cunha, Lima Barreto, João do Rio de *pré-modernos*. Isso porque os problemas e contradições intrínsecos à modernidade aparecem flagrantemente na obra desses autores. Segundo Lins, a revisão poderia ser tomada nos seguintes termos:

Primeira revisão interessante foi feita, em 1964, pelos irmãos Campos, recuperando, para o cânone da invenção, os simbolistas Sousândrade (1832-1902), Pedro Kilkerry (1885-1917) e ainda Maranhão Sobrinho (1879-1915). O panorama do movimento simbolista brasileiro, de Andrade Muricy, de 1952, com três reedições, tem um papel importante nessa reavaliação. Franklin de Oliveira (1978, p. 238), em 71, fala, em artigo, da importância dos simbolistas como um grupo,

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 34.

reinterpretando a acusação de que se encastelavam em torres de marfim, apontando aí um dissenso com as correntes de pensamento dominantes e o estado de coisas vigente [...]¹⁵⁹

De modo geral, focando no que nos interessa, seja na vertente dos irmãos Campos que buscam a inserção do Barroco e também do Simbolismo no cânone brasileiro, seja na versão de Franklin Oliveira que envereda por uma linha historicista e, desse modo, reproduz a leitura de Ángel Rama do decadentismo na América, parece haver sempre uma preferência e disfarçada ruptura entre a forma, preferida dos concretistas, e a história, preferida por essa crítica mais sociológica. Ambas maneiras sintomáticas de lidar com a *névrose* moderna. Se uma goza infinitamente com o vazio da forma, a outra lhe fecha um sentido. Entre a “arte pela arte” e a “arte engajada”, é preciso considerar que o esforço estético por uma arte autônoma obviamente carregava uma postura política.

A tragédia como gênero encarnado na poesia decadente é o semblante a partir do qual deve se buscar a história. O primeiro ponto a ser considerado é que, assim como ocorre no Barroco alemão, a tragédia não tem a função de fortalecer a apatia do espectador, como ocorria na Antiga Grécia, mas fortalece, antes, a atitude oposta: a catástrofe. Entenda-se “catástrofe” como a entendeu Benjamin, correlata ao *pathos*. No entanto, os dramas decadentes do fim do século XIX, apesar de vestirem a roupagem do drama de mártires, como no mito da paixão de Cristo, não colocam em jogo a questão régia. A questão do *fin-de-siècle* é outra. Veja-se alguns exemplos da poesia cruzesousiana, como centra-se no corpo a tensão entre a ascese e a crise de nervos, isto é, entre a anestesia e a estesia. No livro *Últimos sonetos*, essa questão aparece a partir do motivo da *morte*. No poema “Único remédio”, vê-se: “E tudo acaba no horror insano / - Desespero do Inferno e tédio humano- / Quando, d'esguelha, a Morte surge, rindo...”¹⁶⁰ A morte aparece como motivo em muitos dos seus poemas, por exemplo em “A morte”, “Perante a Morte” e tantos outros. Aparentemente a morte aí figura como único descanso. No entanto, numa abordagem mais próxima, a

¹⁵⁹ LINS, Vera Lucia de Oliveira. “Os Simbolistas: virando o século”. *Pensares em Revista São Gonçalo*, RJ n. 1 135-143 jul.-dez. 2012, p. 135-136.

¹⁶⁰ CRUZ E SOUSA, João da. “Único remédio!”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p.190.

aparição da morte ocorre em toda obra. A morte aparece de modo profícuo quando surge como elemento do “jogo lutuoso”, por assim dizer, de um ritual que tem por origem e fim a própria morte. Por esse motivo, uma tradução possível para a poesia decadente é “um jogo melancólico”. Parte-se da perda irreparável (o sacrifício, o pecado original, a morte) e vive-se tentando esquecê-la e paradoxalmente rememorando-a, tensão, entenda-se sofrimento, que só terá fim com a própria morte.

Justamente nesse conflito entre o herói e o mundo situam-se o herói de Cruz e Sousa e o de Wagner. Desvinculado dos deuses no romantismo, o drama do decadentismo é materializado num herói que participa de um ritual cheio de dobras, numa sorte de “efeito barroco”, no qual contorna aquilo que é impronunciável, inefável e, em certo sentido, inatingível: o nada. Todo o esforço, a busca desse objeto, para sempre perdido, materializado muitas vezes na perda da inocência, da pureza, da liberdade, lança o herói num profundo desamparo:

No mundo tão trágico, tamanho,
Como eu me sinto fundamentalmente estranho
E o amor e tudo para mim avaro...

Ah! como me sinto compungidamente,
Por entre tanto horror indiferente,
Um frio sepulcral de desamparo!¹⁶¹

O sacrifício sobre o qual se assenta toda arte trágica frequentemente transforma a morte em salvação. A vítima humana do sacrifício é redentora da *comunidade*. No entanto, é na própria forma que se encontra a grande representação agônica. Segundo Benjamin,

a não responsabilidade do herói trágico, que distingue o protagonista da tragédia grega e todos os tipos posteriores, fez da análise do “homem meta-ético” por Franz Rosenzweig uma pedra-chave da teoria da tragédia. ‘Pois esta é a marca própria do si-mesmo (*Selbst*, o selo da sua grandeza o sinal da sua fraqueza: cala-se.’¹⁶²

¹⁶¹ CRUZ E SOUSA, João da. “Só!”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 222.

¹⁶² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 109.

A linguagem correspondente a este herói trágico, pela linha desenvolvida por Benjamin, recai no silêncio. De fato, também Lukács e mesmo Nietzsche nas suas leituras da tragédia não deixam escapar a questão do silêncio trágico. “A essência destes grandes momentos da vida é a pura vivência da essência de si (*Selbsheit*)”¹⁶³, disse Lukács. Está contido aí, mais do que no próprio *pathos* da tragédia, o paradoxo do herói com o mundo, conflito fundamental do gênero. O herói não encontra, também não procura a responsabilidade naquele silêncio, mas coloca-se como superior aos deuses. Retomando Höderlin, Benjamin concorda: “Não foi no direito, mas na tragédia, que a cabeça do gênio se elevou pela primeira vez das névoas da culpa. Pois foi a tragédia que rompeu com o destino demoníaco”.¹⁶⁴

Diante do caos do mundo, o herói moderno – diferente do grego – assume a sua “culpa”. O herói, dessa forma, não sendo mais brinquete nas mãos dos deuses, é ele mesmo implicado na ação trágica. Por conseguinte, perde o caráter heroico ao mergulhar na ambiguidade vítima / criminoso. Daí a importância dada à experiência do sublime para Žizek, porque tal como define Benjamin: “O sublime da tragédia está no paradoxo do nascimento do gênio em plena mudez e infantilidade moral”.¹⁶⁵ Não há exemplo melhor para o sublime trágico que *Parsifal*:

GURNEMAZ:Wo bist du her?

PARSIFAL:Das weiß ich nicht.

GURNEMAZ:Wer ist dein Vater?

PARSIFAL:Das weiß ich nicht.

GURNEMAZ: Wer sandte dich dieses Weges?

PARSIFAL:Das weiß ich nicht.

GURNEMAZ:Dein Name denn?

PARSIFAL: Ich hatte viele,
doch weiß ich ihrer keinen mehr.¹⁶⁶

No primeiro ato da peça, *Parsifal* aparece como um tolo ou uma

¹⁶³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 110.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 111.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁶⁶ “De onde vens? / Não sei. / Quem é teu pai? / Não sei. / Quem indicou-te esta rota? / Não sei. / Teu nome, então... / Tive muitos, mas não sei mais nenhum deles.” (Tradução de Luiz de Lucca).

criança. Não sabe nada sobre si, nem sobre os animais sagrados¹⁶⁷, nem sobre o ritual do Graal. A pureza também aparente na castidade, muitas vezes aparece sobre o signo do esquecimento, como ocorre em Tristão. Em Cruz, e aí é possível generalizar ao Simbolismo, essa “plena mudez ou infantilidade moral” aparece sob a égide de uma cor, o branco:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...¹⁶⁸

Assim como Wagner com as suas, Cruz levou a alegoria do branco ao infinito. As palavras que remetem ao branco são diluídas nas imagens que as palavras evocam, como é o caso, no exemplo citado acima, da fumaça dos incensos. As interjeições cumprem uma função de invocação às musas que a julgar por sua “forma”, se forem personificadas, não são senão fantasmas, monstros, sereias. No terceto final de “Carnal e místico”, sorte de continuação do poema “Antífona”, a musa se materializa numa quimera: “Ó formas vagas, nebulosidades! Essência das eternas virgindades!/ Ó intensas quimeras do desejo...”¹⁶⁹. A preocupação é com o poema, com a forma do poema, para que seja forma misteriosa, ganham voz os sonhos e as castidades, ganham expressão as rimas e as harmonias de sons e perfumes. E isso até a abrupta imagem que dentro do poema causa uma mudança radical: “forças originais, essência, graça/ De carne de mulher, delicadezas.../”.

Assim como notou Paulo Leminski numa das passagens mais precisas da sua biografia sobre o poeta, na linguagem do poema, no caso da alegoria do branco, é possível ler o desejo de Cruz:

Em cruz, um certo estilema simbolista de fascinação pelo branco, que, em Mallarmé, é a página antes do poema, traduz-se, por signos bem evidentes, em tensão pela carne da mulher branca: papel a ser escrito, sexualmente, pela negra tinta. Na poesia brasileira, Cruz é o negro que deseja a

¹⁶⁷ Inclusive derruba e mata um cisne sagrado, animal que foi reconhecidamente figura do poeta na tradição ocidental.

¹⁶⁸ CRUZ E SOUSA, João da. “Antífona”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 63.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 71.

branca, seu turbilhão, a tempestade de quem quer botar o preto no branco. Ou melhor dizendo: o preto (fálus) na branca (vagina).

Cruz é a classe dominada que quer comer a classe dominante.

Por isso, fantasia com ela, como *fêmea*.¹⁷⁰

Ou seja, é na alegoria da pureza que irrompe o desejo sexual e o corpo na mulher branca é a imagem relâmpago dessa irrupção. No poema “Antífona”, aliás, a imagem tal qual o beijo de Kundry em Parsifal, traz “Os mais estranhos estremecimentos”. Entra em cena a melancolia pela sugestão nas “velhas chagas” que de fundas e tão vermelhas não deixam de sugerir também vaginas.

Mas se há tanto desejo, por que seria a castidade, a pureza tão importante para esses artistas? Assim transladada ao problema do branco torna-se possível pensar que a questão que aparece sobre a forma da moral cristã está antes vinculada ao “estado infantil” – o branco é a potência da escrita, o puro é a potência do sexo, o silêncio é a potência da fala. Veja-se que esse é um lugar largamente defendido por Baudelaire por meio da análise de Guys:

A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até o cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada.¹⁷¹

A reivindicação de Baudelaire, tal qual a de Benjamin nos

¹⁷⁰ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Brasiliense. 2003, p. 49.

¹⁷¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996, p. 19.

ensaios sobre criança e experiência, é certamente para um lugar que Bataille chamou de não-saber, o lugar da magia. Benjamin, como se sabe, era um colecionador de brinquedos. Pode-se supor que, seguindo as pistas de Baudelaire, Benjamin adentrou no mundo infantil. A infância e as questões ligadas a ela foram objeto de grande interesse do teórico alemão, que não tardou em perceber o poder de refuncionalização dos objetos que a criança possui. Em relação às crianças, diz Benjamin:

sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente.¹⁷²

Nessa reapropriação de um objeto de maneira inesperada, ou seja, num sentido sempre aberto, impossível de ser previsto, incoerente, a criança abre espaço para a lógica de um uso diferenciado, tal qual o colecionador. O ato de brincar é uma atividade do gozo. Parsifal é por excelência o herói do “não-saber”. No domínio do mito cristão, em Cruz, o herói, perfurado, crucificado, cavaleiro das cruzadas, exilado, é o Parsifal de nome obliterado.

Se a manifestação típica da tragédia se dá no caráter paradoxal da culpa trágica, entenda-se vítima / criminoso, então se está diante da emergência dela. A coincidência da vítima / criminoso pode ser traduzida como implicação no destino, e não por outro motivo a tragédia decadente tem por traço sobressalente o exercício crítico. Só há crítica na implicação. O herói, sob pena de perder o posto, assume a sua parcela de culpa na catástrofe da cultura.

No entanto, por esse motivo, na poesia simbolista não existe somente o drama de mártires, ou na sua categoria mais ampla, o drama de destino. Ao se implicar no horror do mundo, a violência que antes era dirigida ao herói, agora o herói também dirige. Surge, assim, a figura do

¹⁷² BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009, p. 104.

rebelde, do transgressor, do poema em prosa. O outro semblante do mártir assume a máscara de criminoso.

No entanto, se se levar em conta aquilo que Benjamin afirmara sobre o drama de destino, ou seja, que é típico dessa tragédia que a maldição recaia não só nos personagens, mas nos objetos, ou num objeto fatal entre os adereços da cena, então deve-se voltar a atenção para os adereços cênicos de *Parsifal* e buscar também ali o seu caráter ambíguo.

Antes, cabe evocar o caso exemplar, o punhal, na tragédia de ciúme de Calderón de la Barca. Conforme analisa Benjamin, “o punhal forma uma unidade com as paixões que o movem, porque o ciúme em Calderón é tão aguçado e manejável como um punhal”.¹⁷³ No caso de *Parsifal*, os objetos simbólicos claramente são do início ao fim muito importantes. Darío, no poema referido no início do capítulo, atenta para esse fato dando-lhes característica viva:

Violines de los ángeles divinos,
sones de las sagradas catedrales,
incensarios en que arden nuestros males,
sacrificio inmortal de hostias y vinos;

túnica de los más cándidos linos,
para cubrir a niños virginales;
cáliz de oro, mágicos cristales,
coros llenos de rezos y de trinos;

bandera del Cordero, pura y blanca,
tallo de amor de donde el lirio arranca,
rosa sacra y sin par del santo Graal:

¡mirad que pasa el rubio caballero;
mirad que pasa, silencioso y fiero,
el loco luminoso: Parsifal!¹⁷⁴

No poema, os objetos recebem a ordem de olhar. Além da personificação, é importante observar que todos os objetos conectam-se a um objeto principal: o cálice sagrado. É em torno do cálice que os

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 137.

¹⁷⁴ DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Ed. A. Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1975, p. 963-964.

violinos, os incensários, os coros, a hóstia e o vinho, o Cordeiro, o lírio, a rosa aparecem. Aliás, na ópera wagneriana é na aparição do cálice que a ferida de Amfortas sangra e arde. Quando cai o véu, o cálice sagrado, objeto sobre o qual se pauta a necessidade da ordem dos cavaleiros, é assim apresentado: *die Hülle fällt. / Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt erglüht mit leuchtender Gewalt.*¹⁷⁵

Wagner apresenta o Graal como um recipiente (*gefäßes*) que contém o divino conteúdo. O conteúdo (*gehalt*) ecoa na violência / poder (*gewalt*) do brilho luminoso. Tomando palavras que se diferenciam formalmente apenas na troca de uma consoante *gehalt* / *gewalt* e colocando-as no fim do verso, Wagner arma uma sugestão entre o conteúdo (o sangue) e a violência / poder que transcende o próprio recipiente. Seguindo a chave que o poema de Darío fornece, na rima de sonoridade perfeita: Graal – ao fim do penúltimo terceto – com Parsifal – no último verso –, o cavaleiro de brilho luminoso sobrepõe-se ao próprio objeto. Ou seja, tanto o conteúdo do Graal quanto Parsifal brilham com violência luminosa e, desse modo, o efeito é a ambiguidade da pureza e da brancura do cavaleiro com violência e vermelhidão do sangue sacrificial. A imagem não se distancia fundamentalmente do falo sobreposto ao Cristo.

A lança sagrada entra nesse jogo de maneira similar, esse objeto – que penetra o corpo do outro – causa um ferimento que dá origem ao mais puro sofrimento. No entanto, não é pelo ferimento da lança causado por Klingsor que Amfortas encontra a dor, é através de Klingsor que Amfortas dá vazão ao sofrimento (e desejo). A tragédia, alerta Benjamin, nega qualquer ordem do destino no seu âmago.¹⁷⁶

Sobre o assunto, ainda cabe lembrar que no poeta simbolista de Desterro, o elemento simbólico que aparece de maneira mais pungente é a própria *cruz*. A cruz é o cálice sagrado da poesia cruzeirosiana. O objeto aparece das mais diversas maneiras. Em *Broquéis*, frequentemente aparece sobreposto ao próprio corpo humano. Em “Braços”, tem-se: “Braços de estranhas correções marmóreas, / Abertos para o Amor e para a Morte!”¹⁷⁷, em “Noiva da Agonia” aparece: “Que os longos

¹⁷⁵ “cai o véu/ O divino conteúdo no Cálice Sagrado / abrasa-se com poder radioso”. (Tradução de Luiz de Lucca).

¹⁷⁶ Cf.: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 137.

¹⁷⁷ CRUZ E SOUSA, João da. “Braços”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 68.

braços lívidos abriste / Para abraçar-me para Vida eterna!”¹⁷⁸. A cruz, cabe ressaltar, traz sempre consigo a ideia de caminho:

E, abrindo *e* erguendo em vão os braços desesperados em busca de outros braços que me abrigassem; e, abrindo e erguendo em vão os braços desesperados que já nem mesmo a milenária cruz do Sonhador da Judéia encontravam para repousarem pregados e dilacerados, fui caminhando, caminhando, sempre com um nome estranho convulsamente murmurado nos lábios, um nome augusto que eu encontrara não sei em que Mistério, não sei em que prodígios de Investigação e de Pensamento profundo: — o sagrado nome da Arte, virginal e circundada de loureirais e mirtos e palmas verdes e hosanas, por entre constelações.¹⁷⁹

Isso de modo que a constante rememorização da via-sacra em Cruz e Sousa aparece como experiência da arte. Em o “Iniciado”, por meio do contraste do título com o texto, o poeta se valendo da maçonaria em alta, coloca lado a lado o ritual maçom, o ritual religioso, o ritual artístico: “Chegas para a Via-Sacra da Arte a esta avalanche imensa de sensações e paixões uivantes, roçando esta multidão insidiosa, confusa, dúbia, que de rastos, de rojo, burburinha, farejando ansiosamente o Vício.”¹⁸⁰ E assim, a via-crucis, tal qual no Barroco, torna-se experiência da história:

Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre *phýsis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também

¹⁷⁸ *Idem*, João da. “Noiva da Agonia”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 74.

¹⁷⁹ *Idem*. “Emparedado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 661.

¹⁸⁰ *Idem*. “Iniciado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 520.

desde sempre alegórica. A significação e morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico [...]¹⁸¹

Cabe pontuar uma distinção fundamental para este trabalho. Normalmente, esses objetos e a rede de sentidos que eles evocam são tomados como símbolos, donde obviamente surgiu o termo Simbolismo. Essa é mais uma herança do Romantismo que, no seu desejo de chegar ao conhecimento de um absoluto, fez emergir fortemente na cultura o conceito de *símbolo*. Para o autor de *Origem do drama trágico alemão* é evidente que este termo é utilizado de maneira equivocada, numa espécie de generalização em que aparece indissociável forma e conteúdo toda vez que se quer manifestar fenomenicamente uma ideia. Por isso, em oposição ao mundo luminoso do símbolo, Benjamin coloca o buraco obscuro da alegoria.

A partir de algumas considerações conceituais sobre a diferença entre símbolo e alegoria, Benjamin afirma que a distinção entre eles pode ser feita a partir de uma noção de tempo:

Enquanto o símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, como tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira.¹⁸²

Não é à toa que a cruz aparece como alegoria. Assim como a caveira, o semblante que se forma é o da morte. A natureza, a grande mestra dos românticos, não aparece aqui no botão ou na flor. Na poesia decadente, seja do Barroco ou do Simbolismo, aparece no sofrimento e na morte. Aliado a isso, as aliteraões, as onomatopeias, o ritmo preciso, as rimas e todos os artifícios da linguagem põem em evidência o modo alegórico, isto é, “a palavra, a sílaba e o som, emancipados das correntes articulaões de sentido, desfilam como coisas à espera de serem

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 177.

¹⁸² *Ibidem*, p. 176.

alegoricamente exploradas.”¹⁸³

Ainda a respeito dessa figura sobre a qual se funda o Simbolismo, é importante notar que, pelo seu caráter rúnico, imagético, fantasmático, manifesta uma aproximação, no que tange à esfera da representação, com a música. Não é outro motivo que leva Benjamin a concluir que a ópera absorve o drama trágico. Além, é claro, das similaridades, seja na abertura musical ou nos excursos coreográficos. Cabe frisar, no entanto, que do ponto de vista da literatura, a ópera é produto de uma decadência.

Enfim, assim como prova o estudo realizado por Benjamin sobre o drama trágico alemão na era barroca, são muitas as afinidades entre Romantismo e Barroco. Por outro lado, as afinidades do Romantismo com aquilo que se chamou “Arte Total” e Simbolismo nos levam a levantar a hipótese de um contato entre esses períodos de decadência. Esse contato foi aqui tratado pelo viés do gênero trágico. Em termos formais, o triunfo da alegoria o sustenta. O próprio da alegoria é o saber secreto privilegiado, soberania arbitrária no âmbito das coisas mortas, pretensa infinitude do vazio de esperança.

Precisamente por isso, o que há de mais trágico foi pensado a partir do conteúdo moral da arte finissecular. E o paroxismo tipicamente trágico do herói, em termos de política, coloca em cena uma ambivalência própria da era das massas, ambivalência que Benjamin tratou como politização da arte e estetização da política. Nesse sentido, o cerne da questão está no conceito de *experiência*. Por isso, a *sinestesia* e a *melancolia* tornam-se elementos fundamentais nessa arte neo-romântica.

O trágico do Simbolismo, na verdade, é um estado de coisas. Estado que se encontra no plano da linguagem: nos silêncios e nas palavras. Em contraposição à retomada barroca desse gênero (*trauerspiel*), em que se percebia um espetáculo para um público em luto (*trauer*), a emergência desse gênero no decadentismo é evidentemente para um público, que além do luto, está também em choque. Diante desse público, bombardeado de imagens, o artista usa a alegoria, a sinestesia e a melancolia como sintoma da decadência e da transição, e, assim, insere-as numa linhagem da experiência da perda, mas agora sob a insígnia da perda da experiência.

¹⁸³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 224.

2.4 Anestésica

Em meados da década de 30, Benjamin avaliou as reverberações das mudanças econômicas na cultura, mais precisamente na arte contemporânea a ele. No texto intitulado “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, o filósofo, como tese central, defende que na era da reprodutibilidade técnica, a partir do aparecimento da fotografia e, mais propriamente, do cinema, ocorre uma refuncionalização da arte que poderia ser capturada, assim como Giorgio Agamben o faz, no ato da profanação. Esse é um ensaio que funciona como pedra angular para essa pesquisa. E, portanto, cabe ressaltar alguns pontos que aqui interessam.

Num momento em que a discussão ainda girava em torno da questão “o cinema é ou não arte”, justamente pela sua simbiose com a reprodutibilidade técnica, por sua vez, por seu caráter ambivalente arte / mercadoria (entretenimento), Benjamin, é importante ressaltar, diferentemente de outros críticos da cultura de massa, toma uma posição não conservadora, sem deixar de ser crítica. Assim, defende o cinema como a arte potencialmente revolucionária. O caráter revolucionário, em primeiro lugar, se dá porque é uma arte que atinge a massa. Aliás, motivo pelo qual Wagner também julgava sua arte revolucionária.

Com a perda do “aqui e agora” da arte, isto é, com a perda do original e do autêntico protagonizada pela reprodução, a arte perde a sua *auctoritas*, vinculada, assim como Benveniste¹⁸⁴ alertou, à fala dotada de poder, à criação espontânea de algo da esfera do direito, e, portanto, vinculada especialmente aos deuses. A perda do peso da tradição traduzida por Benjamin em termos de uma atrofia da aura, por sua vez, relaciona-se à percepção humana. Precisamente aí, Benjamin toca num ponto fundamental para pensar a arte ou a técnica, a percepção da coletividade não é só regida pela natureza, mas sobretudo pela cultura. O fato é que, se a perda da aura aproxima as coisas, isto é, tira de uma esfera sagrada, o processo, no entanto, não foi simples nem direto, assim como aponta Benjamin:

A forma mais primitiva de sua inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto.

¹⁸⁴ BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias: Poder, Direito, Religião*. Trad. Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.

Essas formas, profanas do culto do Belo, surgidas na Renascença e vigente durante três séculos, deixaram manifesto esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo grave. Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária - a fotografia, contemporânea do início do socialismo - levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou a teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio.)¹⁸⁵

Ora, trazer Mallarmé à baila como sintoma da crise da arte foi uma leitura genial da parte do alemão. A “arte pela arte” é relacionada, assim, com a emancipação da arte do território sagrado, graças à crise irrompida pela “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária”, a fotografia. No entanto, a ateologia operada pela “arte pela arte”, em nada se destaca do ritual, ainda que o esvazie. Logo, diferentemente do que Benjamin afirma, no entendimento dessa pesquisa, a arte nunca se separará do ritual.¹⁸⁶ Também é importante ressaltar que

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171.

¹⁸⁶ Assim escreve Benjamin: “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual”. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet;

Benjamin nunca falou em perda completa da aura. No caso do ritual, vale o mesmo para experiência: existe uma atrofia, nunca uma perda completa. Se a leitura não avançar até essa sutileza, o texto de Benjamin é fechado numa sorte de interpretação equivocada e radical. Antes, a base sobre a qual se apoiava a arte era o ritual, agora, a base é a política. De modo algum a exclusão é inserida aí.

Como nosso foco é justamente isso que foi taxado de “arte pela arte”, valeria pensar com as categorias sugeridas por Benjamin e levar em consideração que o valor de culto implica imagens secretas (pintura nas cavernas), afastadas do público (pensar em estátuas divinas trancadas em *cella* na Idade Média), assim como a emancipação do ritual faz com que se evidencie o valor de expressão. Essa mudança carrega consigo modificações profundas que poderiam ser sintetizadas naquilo que o Benjamin vê no cinema:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.¹⁸⁷

O vínculo do cinema com a “Arte Total” já foi aqui anteriormente referido. Lembrando que a ópera wagneriana foi uma das primeiras manifestações da arte que atingiu a massa de maneira expressiva, cabe colocar a hipótese de que não era outro o objetivo de Wagner: tornar a arte (técnica) o objeto das inervações humanas, esse é o projeto da “Arte Total”.

Nesse sentido, e nisso não é possível discordar, a “arte pela arte” performatiza, sim, uma ateologia, não abandona o ritual. No entanto, diferente do que Benjamin propõe pensar, na *art pour l'art* o ritual esvaziado faz com que coincida com ele a política. Ritual e política são os pilares sobre os quais essa arte se funda. O argumento para essa defesa é aquele mesmo usado por Benjamin em relação ao cinema: a reprodutibilidade técnica como dispositivo de subjetivação.

prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171.

¹⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174.

A mudança de função da arte, efeito de uma crise, não é outra que a crise da representação. Não foi necessário esperar a fotografia de paisagens, tampouco o cinema, para a derrocada da aura da arte. Aliás, a expressão “perda da aura”, seria possível elucubrar, vem do poeta simbolista Baudelaire que anunciava desde a lama a perda da autoridade do artista moderno¹⁸⁸. Isso Benjamin viu em Baudelaire, mas dedicou ao cinema, a expressão mais radical desse acontecimento.

Ainda sobre essa crise representativa e a relação com o modo pelo qual o cinema procede, valeria recuperar a reflexão de Benjamin acerca da intervenção que a câmara opera na realidade:

[...] a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotipias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondente aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador.¹⁸⁹

O eixo nevralgico do impactante ensaio é precisamente essa alteração na estrutura perceptiva decorrente da reprodutibilidade técnica. Ambientado na coletividade e na distração, o cinema tem por objeto a estética no sentido grego. No entanto, o que é importante observar,

¹⁸⁸ Refiro-me especificamente ao poema “Perte d'auréole” [Perda da auréola] do livro *Spleen de Paris*.

¹⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 189-190.

como assinalou Buck-Morss, é que quando Benjamin centra seu ensaio no choque “como raramente o faz, Benjamin baseia-se numa ideia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos – energias excessivas – do exterior, obstando à sua retenção, à sua impressão em forma de memória.”¹⁹⁰

Dai que a consciência funciona como para-choque, bloqueando a abertura do sistema sinestésico e causando a perda da experiência, isto é, o estímulo externo não chega à memória. Baudelaire é citado como testemunha dessa perda e ainda como aquele que traz a experiência do choque para o centro da sua obra artística. O resultado disso na sociedade, é que o sistema acaba funcionando com o “objetivo de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de anestésica”¹⁹¹, observou Buck-Morss.

Assim está instaurada a crise da percepção, aquela que inquieta Wagner e Baudelaire, obviamente porque vem acompanhada de uma impossibilidade de o sujeito responder politicamente. Na segunda metade do século XIX, não é à toa, assim como pontua Buck-Morss, que apareçam, concomitantemente ao aumento da tecnologia, novas drogas e terapias – o ópio, o éter, a cocaína até a hidroterapia, hipnose e todo um terreno fecundo para a irrupção da psicanálise. A psicanálise surge graças à proliferação massiva de estímulos propiciada pela técnica. Como efeito também da “neurastenia”, “colapso nervoso” ou “nervos abalados”. Logo, o uso de drogas – o vício em drogas, pontua Buck-Morss, é característico da modernidade: “É correlato e a contra-partida do choque”¹⁹². E, ainda, o efeito do narcótico não se resume às substâncias tóxicas, mas também é produzido pela própria realidade: aquilo que é chamado de *fantasmagoria*.

O papel ambíguo da arte reside precisamente aí onde se insere como fantasmagoria. Isto é, como inebriamento, entretenimento. Diferentemente das percepções alteradas dos adictos em drogas, que confrontam a realidade da sociedade, a fantasmagoria torna-se norma na sociedade, e pior, como precisa a pensadora: “A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social”.¹⁹³

¹⁹⁰ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia*: revista de literatura, n. 33. Florianópolis: UFSC, ago-dez, 1996, p. 21-22.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁹² *Ibidem*, p. 26.

¹⁹³ *Ibidem* p. 28.

No entanto, nessa reflexão entre a arte e a fantasmagoria, Buck-Morss escorrega na leitura adorniana de Wagner:

a tentativa mais monumental de criar um ambiente total foi o modelo wagneriano de drama musical enquanto *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), no qual a poesia, música e teatro se combinavam para criar, como escreve Adorno, uma “infusão intoxicante” (superando o desenvolvimento desigual dos sentidos e os reunindo). O drama musical de Richard Wagner inunda os sentidos e os funde numa “fantasmagoria consoladora”, num “permanente convite á intoxicação, como forma de regressão oceânica.”¹⁹⁴

Buck-Morss concorda com Adorno no que tange à leitura dos motivos como “tema publicitário” e com Nietzsche quanto ao drama como negação da vida. E, ainda citando Adorno, associa a “Arte Total” com o desencantamento do mundo. Isto é, implicitamente, associa a Schopenhauer. Por essa perspectiva, a fantasmagoria mascara o meio de produção e pela difusão das imagens cria um processo de identificação com as fantasias e sonhos subjetivos. E assim, Adorno e Buck-Morss definem a música wagneriana como alienadora e anestésica. Se por um lado, o ensaio publicado na *October* n. 62 é uma leitura profícua de Benjamin, Buck-Morss faz aquilo que Benjamin optou por não fazer, execra a arte wagneriana como forma de estética que antecipa a saudação a Hitler pela multidão (refere-se à encenação do coro na ópera) e ainda, busca uma sorte de genealogia nazista, Wagner, *Art Nouveau* até a elaboração da teoria do espelho lacaniana como teoria do fascismo.¹⁹⁵

¹⁹⁴ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia: revista de literatura*, n. 33. Florianópolis: UFSC, ago-dez, 1996, p. 29.

¹⁹⁵ Segue o fragmento do texto em que Buck-Morss retoma a teoria do espelho: “O sujeito identifica-se à imagem como “forma” (Gestalt) do ego, de uma maneira que esconde a sua própria falta (*lack*). Conduz, retroativamente, a uma fantasia do corpo-em-pedaços” (*corps morcelé*). Hal foster situou esta teoria no contexto histórico do primeiro fascismo, e indicou as conexões pessoais entre Lacan e artistas surrealistas que fizeram do corpo fragmentado o seu tema. Creio ser possível levar muito longe o alcance dessa contextualização, de forma a que o estágio do espelho possa ser lido como uma teoria do fascismo. BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter

Apesar do enigma que a afirmação causa, é possível compreendê-la desse modo, reformulando a ideia: a teoria do espelho lacaniana é a teoria que prevê uma alienação à imagem.

Nas fantasmagorias que permitem o inebriamento, manipulação e identificação da massa enquanto passiva e ao mesmo tempo observadora da própria destruição, as drogas, o mercado das imagens e o próprio narcisismo entram como mecanismos de defesas da era da reprodutibilidade técnica, da era da anestésica.

Se as teorias de identificação surgem na modernidade, e Buck-Morss não deixa escapar que a teoria de Freud sobre o narcisismo é concomitante à Primeira Guerra (1914), então cabe evocar a origem etimológica comum entre “narcótico” e “Narciso” para elaborar um elemento base da modernidade. Narciso não é somente aquele que ama a sua própria imagem, é aquele que, levando em conta que *νάρκη* (*nárke*), em grego, significa “entorpecimento, torpor”, fica entorpecido por ela.

A tecnologia estava modificando radicalmente o sujeito e a massa. As relações antes dela davam-se de modo intersubjetivo, com a tecnologia ocorre um atravessamento tal como na relação do cirurgião ou o *cameraman*. Baudelaire registra na sua poesia, a fragmentada, a áspera, a dolorosa experiência moderna, o choque, transpassa o véu fantasmagórico. Assim como se desenhou este capítulo não é outro que o efeito do gênero trágico. O retorno da tragédia, típico dos períodos decadentes, na era industrial, ganha a função de distração e nesse período decadente opera pela associação da alegoria com a música como *choque de imagens dinâmicas*, pulsantes. Carregam, assim, aquilo que Benjamin chamava de “força revolucionária”.

Nesse sentido, defender Baudelaire como o poeta resistente à anestesia da modernidade e Wagner como o mais intoxicante dentre todos, pelo seu projeto de “Arte Total”, é um equívoco. Baudelaire inspirou sua poética em Wagner, concordava com os princípios sinestésicos wagnerianos. Além disso, há uma sorte de descaso, um ignorar voluntário ou não, da crítica que Wagner faz à sociedade anestesiada, e de todo o seu esforço no sentido contrário. Ignora-se descaradamente o processo sugestivo dos *leitmotive*, a melodia infinita, aliada às alegorias, às aliterações, enfim, à toda sorte de procedimento linguístico disponível à alegoria.

Wagner transformou-se em bode-expiatório. A íntima relação de sua nora – Winifred Wagner – com Hitler contribui com isso, mas existe

certa incongruência em salvar o cinema e condenar Wagner. Seguindo o mesmo raciocínio, também não dá para salvar o cinema e criticar a *art pou l'art*. Ao fim, chega-se inevitavelmente ao: não dá para salvar nada. Mas, então, surge de imediato: como não cair num relativismo improdutivo e apolítico do tudo pode ser “bom” ou “ruim”?

Recolocar a questão sob outra lógica parece ser a saída mais ética. Não se trata de sair barganhando quem deve ser salvo ou não, mas de defender que urge formular uma outra genealogia da arte moderna. Concomitante à fotografia, à ópera wagneriana e à estética simbolista, mesmo que operando com a ateologia, portanto com a desestruturação do mito, o ritual e a política, surge um pensamento eminentemente moderno e potencialmente revolucionário, pré-cinematográfico. A torre de marfim não engana mais; não é a fuga da política, passa a ser a atitude mais política diante do primeiro choque.

Por fim, se é possível observar um tom otimista na cultura de massa e na tecnologia, assim como Benjamin, não se pode deixar de perceber a potente alienação sensorial dada à manipulação – aquilo que foi chamado de estetização da política. Apesar de haver, portanto, a possibilidade de desfazer a alienação do aparato sensorial no corpo, é importante seguir as pistas do perigo da identificação implícito aí.

A identificação torna-se, assim, o problema a respeito do qual é necessário pensar, precisamente na relação com a arte trágica decadente. Isso porque não é interessante deixar de lado a insistência recorrente dos críticos com o perigo da música wagneriana e a impolítica da poesia cruzesousiana. Para recorrer a Nietzsche uma vez mais, vale lembrar que ele definiu a ópera sobre qual se tem discutido enquanto “música como Circe...Nisto o seu último trabalho é a sua maior obra-prima. Na arte da sedução o *Parsifal* sempre manterá a sua categoria, como o golpe de gênio em matéria de sedução...”¹⁹⁶

Cabe colocar a questão da identificação – também chamada entorpecimento fantasmático – no cerne da reflexão, e perguntar-se, ainda, sobre qual a relação dessa sedução imaginária com a ascensão do capitalismo. E, de outro modo, por que Wagner é, para o bem e para o mal, reiteradamente retomado no pensamento crítico europeu, enquanto Cruz e Sousa, ainda que mascaradamente, é reduzido ao poeta negro que queria ser branco no Brasil?

¹⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 36.

3 Canto decadente : as sereias ou Orfeu?

Isso não é um lamento, é um grito de ave de rapina.
 “Um sopro de vida”, Clarice Lispector

Na viagem do herói Ulisses, depois de voltar do reino dos mortos e antes de margear o território das sereias, aparece a feiticeira Circe. A bruxa, conhecida pelo canto queixoso e lânguido que transforma em porco aqueles que o ouvem, canta justamente na ilha de *Aiaié* – “lamento”, em grego. Na fábula de Homero, *Kirké* – “ave de rapina”, na língua grega – poupa os homens de Ulisses da morte e age como a conselheira que adverte o herói quanto ao canto das sereias. Essa advertência vai permitir a Ulisses, atado ao mastro do navio, que escute o que nenhum outro mortal poderia ouvir sem morrer: os gritos-cantos das sereias.¹⁹⁷

Esse episódio leva o pensador Pascal Quignard a desvelar uma teoria acerca do surgimento musical. Para o autor de *La Haine de la musique* (1996), as sereias operam uma sorte de inversão daquilo que o caçador faz com os animais, por exemplo, com vocalizações e com chamados que reproduzem o canto dos pássaros, a fim de atraí-los e depois matá-los. As sereias – mulheres-pássaros – transformam o homem na vítima do canto. Tomando esse ponto, Quignard sugere que num primeiro momento, a música surgiu desse grito que atraía os animais para a morte. Esses animais, no entanto, foram pouco a pouco deificados e integraram-se aos rituais como oferta de sacrifício. A consequência da deificação desses animais, ainda segundo o pensador, foi a entrada da música (aquela que chamava a caça) para o terreno do sagrado. Seja no domínio anterior, o do profano, ou no domínio sacro, no entanto, a função fundamental da música permanece a mesma: é a função do contato, da atração.

Esse contágio prefigurado na música é apresentado não somente nos cantos que imitam pássaros, mas também no sorriso que a mãe dirige ao bebê, no ímã e nas limalhas de ferro, no ritual do retorno dos mortos em algumas culturas. Em relação a esse último, por exemplo, no retorno das almas dos mortos à cidade de Atenas, que ocorria uma vez por ano, os cidadãos cercavam seus templos e casas com *chamarizes*. Nos templos eram usadas cordas, nas casas, alimentos. O peixe deposi-

¹⁹⁷ Na defesa que Pascal Quignard faz, a música está intrinsecamente vinculada a um retorno ou a aquilo que permite retornar. Dessa forma, relaciona o fato de Ulisses ter podido ouvir essa música ao fato de ser herói, figura que retorna dos mortos, que tem acesso aos tempos remotos.

tado no umbral da porta atrairia, assim, a alma que tentasse voltar para a antiga residência. O chamariz que capturava as almas dos mortos pode ser comparado à música justamente no que tange à noção de captura. Além disso, vale evocar certo viés etimológico, esses “hálitos”, *psyché*, foram chamados posteriormente de *daimones* ou mesmo de bruxas-vampiros, *Keres*.

A insistência de Quignard em pensar a música no domínio da *atração*, ao cabo, assim como tantos outros pensadores europeus do pós-guerra, tem por meta salientar o caráter ambivalente dessa modalidade artística. A música, ao unir o apelo do sentido e o caráter contagiante, pode servir, ou melhor, colocar a seu serviço todo aquele que a ouve; facilmente, ela encanta.

A contextualização dessas reflexões de Quignard – que de imediato remetem às considerações platônicas sobre a questão – lança a música diretamente para o centro de uma discussão política. Não é por outro motivo que Quignard dá tal título ao seu livro – traduzido ao espanhol como – *El odio a la música* –, baseando-se nos testemunhos dos judeus sobreviventes do holocausto. Nesse sentido, cabe lembrar a íntima relação entre música e campos de concentração. Provocador, escreve Quignard:

La música es la única entre todas las artes que colaboró en el exterminio de los judíos organizado por los alemanes entre 1933 y 1945. La única solicitada como tal por la administración de los *Konzentrationslager*. Hay que subrayar, en detrimento suyo, que es la única que pudo avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la miseria, del trabajo, del dolor, de la humillación y de la muerte.¹⁹⁸

Pela primeira vez na terra, no III Reich, a música tornou-se coercitiva e repugnante – é o que afirma o pensador francês. Adicionada à eletricidade e ao desenvolvimento da tecnologia, a música penetrou em todos os lugares, mercados, taxis, livrarias, caixas eletrônicos, incluindo os campos da morte. Apelando ao seu caráter sirenaico – sedutor –, a música atrai corpos até ela. Em Auschwitz, esse traço fica evidente: a música é uma isca que atrai para a morte. Quignard frisa que

¹⁹⁸ As citações são tomadas da seguinte versão: QUIGNARD, Pascal. *El odio a la musica*. 1 ed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012, p. 127.

é preciso sentir esse tremor dos corpos nus que entravam nas câmaras de gás em meio a essa atmosfera “musical”.

Esse tremor ou esse horror à música enleia aí uma questão fundamental: a questão da música aliada ao mito, isto é, da música a serviço dos mecanismos de identificação. A musicalidade própria da poesia de Cruz e Sousa, bem como a sua aproximação da “Arte Total” wagneriana, na verdade, o próprio aspecto trágico da arte decadente abriga obrigatoriamente essa questão.

3.1 Feitiço: estética e identidade

La modernidad no es la industria sino el lujo.
“El caracol y la sirena”, Octávio Paz

A relação da música com a identidade – ou da estética com a política – foi o eixo sobre o qual Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe desenvolveram uma pungente reflexão acerca do nazismo. Longe de tomar o regime totalitário alemão como mera irracionalidade, modo tentador de abordar um tema de proporções tão drásticas, os autores fornecem uma lógica do Estado Total, correlata a do sujeito absoluto, à lógica do todo. Segundo os autores, o complexo conjunto de variáveis que subjazem a essa lógica está sujeito à criação de um mito, isto é, a um mecanismo de identificação que, no caso alemão, tem por base a raça ou povo germânico.

Ressaltando o caráter discursivo e seus efeitos sobre a política, os pensadores franceses afirmam que, como em todo nacionalismo, o nazismo tomou a tradição alemã e a fez sua. O nazismo exaltou de modo passadista o folclore, a *Volkslied*, o imaginário do campo pós-romântico, as ordens de cavalaria, o Sacro-Império, enfim, toda uma sorte de figuras histórico-mitológicas que, apesar de Wagner, estava em total desuso. Desse modo, cabe pontuar que existe uma grande diferença entre a tradição de pensamento e a ideologia que se sobrepõe a ela:

Existe um abismo entre uma tradição de pensamento e a ideologia que vem, sempre de modo abusivo, inscrever-se sobre ela. O nazismo não está mais em Kant, em Fichte, em Hölderlin ou em Nietzsche (todos pensadores solicitados pelo nazismo) – ele não está mesmo, no limite, mais no músico Wagner – do que o Gulag está em

Esse é o mesmo procedimento que fez Pétain na França, exaltando Joana D'Arc, por exemplo. No Brasil, tal e qual, podemos enumerar algumas figuras exaltadas no rol histórico-cultural e tomadas como símbolo no mito nacional. É bem verdade que aqui os heróis estão mais vinculados ao tipo de regime de governo, como é o caso de Tiradentes, invocado pela República. Atua de modo significativo no mesmo domínio, general San Martín, herói da independência da Argentina, do Chile e do Peru.

Seguindo um pouco mais a argumentação de Nancy e Lacoue-Labarthe, o estudo da história alemã leva-os a afirmar que o nazismo aparece enquanto tal: 1) porque o problema alemão é fundamentalmente um problema de identidade; 2) porque o mito funciona como mecanismo identificador, a ideologia racista foi confundida com a construção de um mito. O drama da Alemanha, desse modo, girava em torno da questão das identificações ou nas palavras dos autores, da “vertigem de uma ausência de identidade”.²⁰⁰

No que tange à arte, a imitação da Antiguidade exportada da França ou da Itália tornou a imitação alemã de segundo grau. Nesse sentido, a apropriação dos meios de identificação, ainda que o modelo ideal fosse o dos gregos, não deveria passar pela imitação dos Antigos tal qual faziam os países de nacionalidade já consolidada. Daí que a busca da identidade, uma identidade original alemã, passasse pelo mimetismo de uma Grécia deixada de lado por outras culturas europeias. Essa é a grande tese de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*: a imitação da Grécia dionisíaca:

Nós sabemos que o que os Alemães descobriram, no alvorecer do idealismo especulativo e da filologia romântica (na última década do século XVIII, em Iena, entre Schlegel, Höderlin, Hegel e Schelling) é que existiram, na verdade, duas Grécias: uma Grécia da medida da clareza, da teoria e da arte (no sentido próprio desses termos), da “bela forma”, do rigor viril e heróico, da lei, da Cidade, do dia; e uma Grécia subterrânea, noturna, sombria (ou muito ofuscante) que é a Grécia

¹⁹⁹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 28.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 38.

arcaica e selvagem dos rituais unanimistas, dos sacrifícios sangrentos e da ebriedade coletiva, do culto aos mortos e a Mãe-Terra - em suma, uma Grécia mística sobre a qual a primeira se edificou de modo difícil (“recalcando-a”), mas sempre permaneceu sempre presente até o esfacelamento final, em particular na tragédia e na religião dos mistérios.²⁰¹

Foi a Grécia da obscuridade que atraiu os pensadores alemães, tais como Höderlin, Hegel, Heidegger. A identificação da Alemanha com a Grécia antiga constituiu uma “nova mitologia”. O “mito do por vir”, aquele idealizado na arte do futuro – sobre o qual Nietzsche se debruça – está na base da construção da identidade que é muito mais complexa do que uma mera retomada de mitos antigos. E assim como Schiller destaca em “Poesia ingênua e poesia sentimental”, a construção do mito moderno, ou da arte moderna, é sempre pensada num processo dialético; daí que as questões da estética não se separem das questões teórico-filosóficas. No entanto, ainda que a Grécia – obscura e mística – seja o modelo a ser imitado, a imitação se dá pela via da apropriação daquilo que Platão denominou “teoria da fusão” ou “teoria da participação mística”. Nietzsche denominaria isso “experiência dionisíaca”. Foi o autor de *Zaratustra* que vinculou essa experiência a uma imagem simbólica, a imagem do sonho:

Essa imagem é, com efeito, a cênica (a personagem, ou melhor, a figura, a *Gestalt*) da tragédia grega. Ela emerge do “espírito da música” (a música sendo, como também Diderot o sabia, o elemento próprio da efusão), mas ela engendra-se dialeticamente da luta amorosa desse princípio dionisíaco com a resistência figural apolínea. O modelo ou o tipo é, desse modo essa formação de compromisso entre o dionisíaco e o apolíneo.²⁰²

Isso tudo justificaria para os autores de *O mito nazista*, o lugar privilegiado que a arte alemã deu para o teatro e ao drama musical, em última instância, à repetição da tragédia e do festival trágico. Com isso,

²⁰¹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 40.

²⁰² *Ibidem*, p. 44.

inevitavelmente chega-se à leitura da estética wagneriana. Na argumentação de Nancy e Lacoue-Labarthe, Wagner é aquele que tem um objetivo político bastante evidente – percebido, por exemplo, na fundação de Bayreuth. Trata-se, então, “da unificação do povo alemão por meio da celebração e cerimonial teatral (comparável àquela da cidade no ritual trágico).”²⁰³ Desse modo, a totalização não seria somente estética, mas avançaria para o território da política.

Assim, por esse raciocínio, muito além da estetização da política prevista por Benjamin, o totalitarismo seria uma *fusão* da política com a arte. Esse mito, no seu potencial identificador, funciona, isto é, ganha efeito de verdade, sob duas condições: a crença sem reservas nele e a necessidade de que o mito ou sonho seja encarnado em uma figura típica, “pois o tipo é a realização da identidade singular que o sonho porta”.²⁰⁴

Sobre essa questão ideológica e identitária, na conferência pronunciada no *Instituto de Estudos Linguísticos* da UNICAMP no ano 2000, “O espírito do nacional-socialismo e o seu destino”, Lacoue-Labarthe, seguindo os rastros do pensamento heideggeriano, fez algumas proposições pertinentes ao andamento desta pesquisa. Se a era moderna, refletia o crítico francês, assim como se costuma pensar, é a era da técnica, então o nacional-socialismo é a realização da história ocidental da *tékhné*. Acenando para a mesma direção de *O mito nazista*, isto é, para uma fusão da arte (*tékhné*) e da política no nacional-socialismo, afirma Lacoue-Labarthe:

A obsessão fascista é, de fato, a obsessão da figuração, da *Gestaltung*. Trata-se ao mesmo tempo de erigir uma figura (é um trabalho de escultor, como o pensava Nietzsche, propriamente monumental) e de se produzir, sobre esse modelo, não um tipo de homem, mas um tipo da humanidade - uma humanidade absolutamente típica. De um ponto de vista filosófico, trata-se, no final das contas, de reverter a crítica platônica da pedagogia arcaica (a *mimesis*) dos exemplos, do modo como ele marca o projeto político d'A República.²⁰⁵

²⁰³ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 51.

²⁰⁵ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “O espírito do nacional-socialismo e o seu

Se o instigante estudo dos pensadores franceses, por um lado, aponta para as especificidades do nazismo, isto é, para as condições de possibilidade para a sua emergência, por outro, não deixa de apontar para uma estrutura anterior a ele, o mecanismo mítico. O fascismo, nesse sentido, é a construção de um mito. Na defesa que aqui se empenha, a emergência da tragédia em fins do século XIX é crítica a esse mecanismo identificador. Dito de outro modo, a identificação e a música estão, sim, no cerne tanto do nazismo quanto da tragédia decadentista, mas a posição diante desses elementos difere sensivelmente.

Seria um equívoco deixar fora da análise dessa equação um elemento singular que emerge durante esse período: o aparecimento de um novo tipo de sujeito – a massa. O sujeito coletivo de fins do século XIX e início do XX, assim como mencionado anteriormente, não se funda mais com base nas palavras, mas nas imagens potencialmente internacionais. Aliás, a implicação política do cinema enquanto prótese de cognição, como elucidou Susan Buck-Morss, incide justamente nessas questões e, se por um lado é vantajosa pela sua internacionalidade, por outro, pode ser danosa no que diz respeito à conformidade e à uniformidade, sob o risco de tornar um órgão de poder e doutrinação: “Se todos têm a ‘mesma’ percepção na experiência cinematográfica, esta mesmice tem o poder de simular universalidade ou ‘verdade’”,²⁰⁶

O alcance de público da comunicação em massa, em última instância, pode ser comparado à experiência religiosa da comunhão em massa. É Buck-Morss quem lembra que o sentido arcaico da palavra “prótese”, na igreja Ortodoxa Oriental, coincidia com o lugar em que a mesa eucarística era preparada. Nesse sentido, assim como destaca a pensadora, a “prótese” eclesialística permite uma experiência coletiva do êxtase enquanto a “prótese” cinematográfica pode funcionar como meio para uma experiência do choque.²⁰⁷

Antes de desdobrar os efeitos desse tipo de identificação, e no que tange a relevância para a argumentação dessa pesquisa, vale buscar, no corpo-textual de Cruz e Sousa, a posição diante dessa dimensão. Ao colocar o sistema nervoso no cerne da sua poética – com a sinestesia, por exemplo – e devolver à estética o seu sentido primeiro, Cruz e Sousa

destino”. In: LACQUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 80.

²⁰⁶ BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009, p. 26.

²⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 29.

e, mais radicalmente, Wagner estavam operando com a massa. A princípio isso pode soar um disparate, não tanto quanto a Wagner que enchia os teatros para ouvi-lo, mas sobretudo quanto a Cruz e Sousa que num país de maioria analfabeta, era ignorado pelos leitores. No entanto, veja-se a massa como problema no sintomático poema denominado “Melancolia”:

Falo ainda e sempre a ti, branco Lusbel das espirituais clarividências! A ti, cuja ironia é ferro e é fogo! Cujas eloquências grave e vasta faz lembrar, como a de Bossuet, longas alamedas de verdes e frondejantes, altos plátanos chorosos. A ti, que amargurado deploras toda esta decadência dos seres; a ti, que te voltas desolado e saudoso para os tempos augustos que se foram, quando a Honra vã de hoje, era, como um poderoso e altivo brasão de águias negras atravessado de uma espada no centro!

Sim! branco Lusbel, nós caminhamos para o irreparável empedernimento; desde o solo até aos astros, homens e cousas, tudo vai quedar de pedra. Será um sono universal de uma universal esfinge. Tudo, na pedra, dormirá um sono de pedra. A pedra respirará pedra. A pedra sentirá pedra. A pedra almejará pedra. E esta tremenda aspiração de pedra profundamente simbolizará os sentimentos de pedra dos homens de hoje. E, então, branco e iluminado Lusbel, mais claro do que nunca, verás que os olhos dos homens só luzem diante do dinheiro! Que pelo Amor nenhum se sente com ânimo de brandir um facho, de agitar um gládio ou desfraldar uma bandeira! Que pelo Sacrifício nenhum se arrojará nos Nirvanas transcendentais, porque dói muito abandonar o Conforto! Que pela Abnegação nenhum se colocará na vanguarda, porque custa muito aniquilar o Interesse.

Bem sei que tu, ainda com uns restos de clemência, não sei se diabólica, não sei se divina, acharás paradoxal esta intuitiva profecia; mas, para te fazer apagar de uma vez as últimas claridades de crença inexperiente que ainda conservas na alma, vou ministrar-te um rápido e curioso exemplo —síntese preciosa de que o

Sentimento está metalizado em ouro, de que a alma anda em cheques universais, no câmbio feroz do egoísmo humano:

— Meu filho, ouvi perguntar um dia a uma criança de sete para oito anos que chegara desse rude e corrupto mundo europeu a tentar fortuna nestas novas terras azuis, — meu filho, você, com certeza, deixou lá fora família, sua mãe, seu pai, não?!

— Deixei, respondeu ele.

— E não tem vontade de voltar, não tem saudade deles?

— Eu! saudades, replicou a inocente criança de sete para oito anos; eu não vim cá para ter saudades, vim para ganhar dinheiro!

Aí tens tu, branco e iluminado Lusbel, a boca dessa esquisita criança, na qual deveria desabrochar a flor tépida de um afeto cândido, instintivamente gangrenada já por tamanhas abjeções de palavras duras!

Nesse ingênuo bandidozinho aí tens tu a imagem simbólica, a mais que exata medida da alma humana universal que tu desoladamente observas com tão desesperada melancolia, cuja psicologia secreta tu penetras tanto nos requintes de toda a tua inquieta Indignação!²⁰⁸

O poema trata de uma situação. Em primeiro lugar, ele traz a imagem de Lúcifer e situa o estado das coisas dessa figura alegórica que perdeu o paraíso por causa de uma transgressão. Logo no segundo parágrafo, o poeta coloca-se na mesma situação de Lusbel através do pronome da primeira pessoal do plural: “Sim! branco Lusbel, nós caminhamos para o irreparável empedernimento”. Por fim, surgem as duas expressões mais estranhas à poesia simbolista cruzeirosiana, menos evanescentes e ambíguas de toda a poesia de Cruz: “homens de hoje” e “dinheiro”. Em seguida, segue o episódio cotidiano que serve ao poeta para convencer o leitor acerca da sua tese da reificação humana.

A julgar pelo contexto do qual emerge o poema, a recém fundada República nominada Estados Unidos do Brasil, a rede na qual se

²⁰⁸ CRUZ E SOUSA, João da. “Melancolia” In; _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 540-541.

envolve impreterivelmente o poema, compreende uma mudança radical no modo de vida do homem que estaria diretamente vinculada aquilo que o historiador Boris Fausto chamou de “modernização capitalista do Brasil”. Essa transformação foi iniciada em meados do século XIX, com o auge da economia cafeeira no Vale do Paraíba e com o fim do tráfico legal de escravos, sobretudo pela pressão inglesa, mas também pela relação hostil que os donos de escravos mantinham com os traficantes e pelo esforço do governo central, aliado a grandes figuras que lutaram pela causa. A modernização a que se refere não é em si a mudança de sistema governamental, é anterior a ela e diz respeito à industrialização que fez surgir os grandes centros urbanos.

O fato de Cruz apostar numa carreira literária na capital da República – a mudança definitiva para o Rio, em 1890, e o subsequente fracasso de suas expectativas – não deve ser desconsiderado no alinhar desse tecido. Basta trazer à baila as correspondências do poeta com seus amigos durante a década de 90 para perceber uma linha de expectativa descendente. Desde o anúncio de sua ida ao amigo Araújo Figueiredo²⁰⁹, alternando, a partir dos idos de 93, entre cartas que pediam auxílio financeiro e outras com discussões sobre estética ou sobre o projeto da Revista dos Novos, até, por fim, a partir de 96, passar a referir-se à vida como “um verdadeiro inferno” – assim como se lê em carta dirigida a Alberto Costa: “As minhas contrariedades e aflições avolumam-se cada vez mais. O amigo não pode calcular certamente nem a metade da situação por que estou passando.”²¹⁰

O declive não deixa de se acentuar. Sabe-se que no ano de 96, a esposa do poeta, Gavita, foi acometida por uma crise psicológica, e que, no ano seguinte, o poeta passou por uma doença, uma grave infecção provavelmente vinculada à tuberculose, período que escreve a Nestor Vítor uma carta com o hálito da morte. Na carta em questão, lê-se que adicionada à falta de saúde, também há falta de dinheiro: “Não sei se

²⁰⁹ “Saberás ou já sabes? que por Maio sigo para aí e conto morar contigo. [...] Por isso apronta-te para receber-me que no princípio d'aquele mês, ou por meados dele, lá estarei, num impulso de verve, a chicotear esses literatos de sapatos, que aí também os há, [...]”. Datada de 2 de abril de 1890, Ondina. CRUZ E SOUSA, João da. “Correspondência”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 825.

²¹⁰ Datada de 8 de maio de 1896, Rio. CRUZ E SOUSA, João da. “Correspondência”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 831.

estará chegando realmente o meu fim; - mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte. [...] Mas pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada! Um horror!”²¹¹. Não tardou para aparecer a tuberculose e a situação tornar-se ainda mais perniciosa ou, para usar o termo reiteradamente colado à vida do poeta, trágica.

A situação do poeta equivalente à situação de Lusbel coloca em jogo um conceito fundamental tratado no poema como algo relacionado à decadência dos seres. A sensação é da dor de uma *perda irreparável* similar ao luto. Desse modo, instaura o problema da modernidade, evocando a massa e, ainda mais diretamente, a melancolia. Ambas profundamente conectadas como um novo modo de relação em cujo cerne está o dinheiro. Nesse sentido, o poema sustenta-se sobre um tripé: a melancolia, o fetiche da mercadoria e a massa.

Quanto ao primeiro elemento, seria justo evocar Giorgio Agamben e sua genealogia acerca da “melancolia”. O que o pensador italiano não deixa de apontar é que essa questão tão inquietante e preocupante para a Igreja no medievo não perdeu em nada sua exemplaridade e atualidade na literatura moderna. Seja no *À rebours*, de Huysmans, no qual o personagem Des Esseintes é um melancólico exemplar, seja em Baudelaire que, no poema de abertura de *Les fleurs du mal*, coloca sua poesia sob a insígnia do “*ennui*”, a melancolia aparece na modernidade em caráter central. Obviamente, como todo estudo diacrônico tende a mostrar, no entanto, a forma melancólica modificou-se não só no estudo dos seus sintomas, mas também esvaziou-se do sentido original. Um dos sentidos modernos da acídia – um dos nomes referente à melancolia –, fornecido sobretudo pelo mundo burguês, foi o da preguiça. Sob determinada leitura, os artistas finisseculares a opõe, assim, à lógica capitalista. Opondo-se ao domínio do útil, transformam a melancolia em um emblema do próprio fazer artístico.

No entanto, nessa acepção permanece um traço de sentido vinculado pela própria Igreja que interpretava a acídia como a correspondente à angustiada tristeza e desespero. Tomás de Aquino na *Summa Theologica* não deixa de citar a melancolia como uma espécie de tristeza, e vai além, essa tristeza impede não a salvação em si, mas a busca do caminho para alcançá-la. A retração, *recessus mentalis*, como a chama o teólogo, não destitui o desejo, mas torna o seu objeto inatingível.

²¹¹ Datada de 27 de dezembro de 1897. CRUZ E SOUSA, João da. “Correspondência”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 834.

Daí que Agamben afirme:

São Tomás capta perfeitamente a ambígua relação entre o desespero e o próprio desejo: “o que não desejamos intensamente” – afirma – “não pode ser objeto nem da nossa esperança nem do nosso desespero”; e se deve à sua equívoca constelação erótica o fato de que, na *Summa theologica*, a acídia não apareça oposta ao *gaudium*, a saber, à satisfação do espírito em Deus.²¹²

No medievo, portanto, a melancolia era comumente entendida como esse desespero em que se percebe um ponto de chegada, mas não se encontra o caminho para alcançá-lo. Importante mencionar ainda que esse temperamento saturnino, que na Grécia Antiga foi vinculado à bília negra, segundo a tradição aristotélica, também era vinculado aos poetas e artistas em geral. Esses últimos, dotados da disposição de “mania divina”, eram envolvidos num estado tantálico ocasionado pelo Eros – nas palavras de Agamben:

A intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica apresenta-se aqui como aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível.²¹³

O fragmento acima poderia ser transposto de forma mais acabada para a concepção freudiana de melancolia. Para Freud, a melancolia é uma relação específica entre o Eu e seu objeto de desejo, na base da qual está um objeto perdido – daí a comparação com o luto. Mas, diferentemente do que acontece no luto, o Eu se identifica narcisicamente com o objeto ausente, perdido. Para pregar acerca desse “modo de relação” na poesia de Cruz, torna-se indispensável rastrear como a melancolia aparece em outros poemas. Exemplar, sem dúvida, é o poema “Tédio”, outro nome para esse “vício” devastador:

²¹² AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 29.

²¹³ *Ibidem*, p. 42.

taedium vitae. Transcrevo aqui algumas estrofes:

Bocejo torvo de desejos turvos,
 Languescente bocejo
 De velhos diabos de chavelhos curvos
 Rugindo de desejo.

Alma sem rumo, a modorrar de sono,
 Mole, túrbida, lassa...
 Monotonias lúbricas de um mono
 Dançando numa praça...

Flores sangrentas do soturno vício
 Que as almas queima e morde...
 Música estranha de letal suplício,
 Vago, mórbido acorde...

Sabor de sangue, Lágrimas e terra
 Revolvida de fresco,
 Guerra sombria dos sentidos, guerra,
 Tantalismo dantesco.

Ritmos de forças e de graças mortas,
 Melancólico exílio,
 Difusão de um mistério que abre portas
 Para um secreto idílio...

Ó tédio amargo, ó tédio dos suspiros,
 Ó tédio d'ansiedades!
 Quanta vez eu não subo nos teus giros
 Fundas eternidades!

Quanta vez envolvido do teu luto
 Nos sudários profundos
 Eu, calado, a tremer, ao longe, escuto
 Desmoronarem mundos!

O Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!
 Ó Fantasma enfadonho!
 És o sol negro, o criador, o gêmeo,
 Velho irmão do meu sonho!²¹⁴

²¹⁴ CRUZ E SOUSA, João da. “Tédio”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 112-114.

O poema praticamente se apresenta como uma coletânea poética das definições históricas da melancolia e das figuras adjacentes a elas: “languesciente bocejo”, “alma sem rumo”, “mórbido acorde”, “guerra sombra dos sentidos”, “exílio”, “tédio amargo”, “tédio dos suspiros”, “tédio d’ansiedades”, mas também “Fantasma enfadonho”, “sol negro”. Jamais, no entanto, como falta de vontade, ao contrário, esse sol negro é “criador”. Dada a devida atenção ao tema, não é difícil perceber que os heróis que aparecem na poética estudada invariavelmente se identificam com esse semblante melancólico. O Lusbel, também chamado de Lúcifer, anjo luminoso e caído, entra perfeitamente nesse estado de sofrimento como pode ser observado nos inúmeros poemas que se constroem a partir de uma enumeração descritiva do diabo como melancólico: “A majestada caída”, “Satã”, “Deus do Mal”, entre muitos outros. O que deve ser percebido junto com aquilo que já foi abordado no capítulo anterior é que esse herói melancólico, seja na figura do diabo ou do cristo, faz parte de um ritual paradoxal que relembra a perda original (da essência, do sentido último), de alguma forma negando-a: sentindo culpa e sofrendo. Não é por acaso que essa “dor”, como muitas vezes a chama o poeta, é motor da sua poesia, porque trabalha a partir dessa crise, bem talhada em poemas como “Cavador do Infinito”:

Com a lâmpada do Sonho desce aflito
E sobe aos mundos mais imponderáveis,
Vai abafando as queixas implacáveis,
Da alma o profundo e soluçado grito.

Ânsias, Desejos, tudo a fogo, escrito
Sente, em redor, nos astros inefáveis.
Cava nas fundas eras insondáveis
O cavador do trágico Infinito.²¹⁵

Veja-se que essa busca do inapreensível, como a de quem cava um infinito, inúmeras vezes materializada no adjetivo tantálico, cõaduna-se a esse estado de, como formula Agamben, “trágica insanidade do temperamento saturnino”. O que o poema “Melancolia” oferece, na sua estranheza, é um sentido outro, uma relação entre a melancolia e o dinheiro. Se a retração melancólica (identificação do objeto perdido com o Eu) cria uma situação na qual se procura a apropriação de algo efetiva-

²¹⁵ CRUZ E SOUSA, João da. “Cavador do infinito”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 213.

mente inapropriável, então o fenômeno da melancolia no fim do século XIX pode se relacionar intrinsecamente, no poema em questão, com o problema da *identificação fantasmática* e do *desejo de um objeto inapreensível*: a mercadoria. Desse modo, numa sorte de reação em cadeia, ocorre o deslocamento da leitura do ritual trágico emergente na poética de um domínio amplo para um domínio especificamente mercadológico.

Além do mais, foi o próprio Agamben quem percebeu que facilmente a melancolia se vincula a outro tipo de relação: a relação fetichista. Isso porque, se na melancolia o objeto não é nem apropriado (já que está ausente) nem perdido, mas as duas coisas ao mesmo tempo, a melancolia pode ser deslocada para a ideia de fetiche:

E, assim como fetiche é, ao mesmo tempo, o sinal de algo e da sua ausência, e deve a tal contradição o seu próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado.²¹⁶

Data de 1927, o artigo “Fetichismo”, no qual Freud se debruça nos casos de indivíduos cuja escolha objetual é dominada por um fetiche. Para o inventor da psicanálise, a fixação fetichista decorre da descoberta da ausência do pênis na mulher (na mãe). Na recusa (*Verleugnung*) em admitir essa falta, fruto da ameaça de castração de si próprio, o menino usa o fetiche como substituto do pênis da mulher. O fetiche, portanto, tem um caráter metonímico, desloca a “negação” da ausência do pênis da mãe, para o objeto fetiche. Essa recusa em admitir a realidade, opera ao mesmo tempo uma lembrança dela. Tal qual a metonímia, esse deslocamento trabalha com o apagamento e a lembrança – criando um novo modo de percepção. Uma percepção embasada na referência negativa.

No que tange ao domínio dado pelo poema “Melancolia”, é relevante pensar o fetiche na sua relação com a mercadoria. Foi Marx quem escreveu, no quarto capítulo de *O capital*, que os produtos do trabalho humano se transformaram em fantasmagorias. É justamente

²¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 46.

esse caráter místico, isso que escapa ao valor de uso, que faz com que o gozo seja possível somente na troca infinita e na acumulação: esse é o caráter fetichista. Aliás, o fetiche reside justamente nessa sobreposição de um valor de culto ao valor de uso (ao uso normal do objeto). O objeto fetiche – é importante que fique claro –, apesar de manipulável no que tange ao valor de uso, é inapreensível no que tange a esse caráter misterioso, como observou Marx.

Daí que a mercadoria tenha certa correspondência com a arte, como bem havia observado Baudelaire – ambas podem escapar ao uso. Giorgio Agamben arrisca uma leitura do poema “Correspondences”, de Baudelaire, destacando que os símbolos inscritos nele foram tirados dos grandes mercados universais, as *Exposições Universais*. Baudelaire, consciente do poder de atração da mercadoria, é crítico à tirania econômica bem como à lógica do progresso. No entanto, foi por sua posição fetichista que Baudelaire criou a arte moderna, a partir da ideia de uma criação que se apropria de algo inatingível, apropriação da irrealidade. Por esse motivo Agamben discorda de Benjamin quanto à equivalência da queda da aura da arte e à saída da arte do domínio do sagrado. A vacilação da aura com a chegada da mercadoria não destrói a esfera de culto da arte, ao contrário, é a mercadoria que entra fatalmente para a esfera do sagrado.

Os efeitos disso são vários. Pode-se começar com aquilo que Cruz e Sousa chamou de “empedernimento” do humano. A mercadoria entra para o domínio da arte ou a arte entra para o domínio da mercadoria. Logo, o artista moderno lança sobre si a máscara da desumana mercadoria. O homem, o poeta, tudo se reifica. Sabe-se que isso não é motivo para uma abordagem pessimista – ou mesmo pejorativa – da vida na modernidade. Ao contrário, cabe permitir essa coisificação descarada revelar que foi uma grande ilusão pensar que a arte ou o homem algum dia estiveram fora da esfera do fetiche, da esfera do feitiço e, assim como se está tomando aqui, da esfera do sagrado. Nisso Agamben é preciso ao afirmar que: “[o] que há de novo na poesia moderna é que, diante de um mundo que glorifica o homem na mesma proporção em que o reduz a objeto, ela desmascara a ideologia humanitária [...]”.²¹⁷

Por esse viés, a arte moderna vence a repressão com a “necessidade do inatural”, do artifício e com a perversão (fetiche), desse modo não abandona o ritual do domínio do sagrado, ao contrário, trata de enfatizá-lo a partir das reflexões sobre a linguagem. O esquecimento da

²¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 86.

fratura do significante e do significado constituiu, constitui e constituirá sempre a história. A poesia, desde o fim do século XIX, no entanto, assume como tarefa crítica apontar para essa fratura, não por outro motivo toma a crise enquanto motor. Dito de outra forma, a poesia moderna, ao enfatizar essa fratura, opera uma leitura crítica do mito. E, diante disso, recordando as observações de Nancy e Lacoue-Labarthe, cai-se novamente no território da identidade.

Até então, falou-se da relação do sujeito com o objeto em escala individual. Deixar de lado o sujeito coletivo, no entanto, seria um grande equívoco. Referência para os pensadores das identificações coletivas, bem como para os comandantes que tentaram / tentam controlá-la, Gustave Le Bon (1841-1931), pensador francês, ou, para citar um exemplo latino-americano, Ramos Mejía (1849-1914), perceberam que o *fin-de-siècle* é marcado por uma identificação específica: a *massa*.

Enquanto Le Bon e Ramos Mejía tentam entender a massa e o modo de controlá-la, Freud, que muito apreciou a descrição precisa da “alma das multidões” feita pelo francês, ao aproximar o sujeito coletivo do sujeito individual formula uma caracterização diferenciada da massa²¹⁸. Para além do abandono da maneira depreciativa e hostil com a qual Le Bon trabalhava, e antes dele toda uma tradição de pensadores, Freud propõe outra leitura da massa, atento ao fato de que a multidão de Le Bon não é outra que uma massa efêmera que se une por interesse passageiro, ainda baseada nas massas revolucionárias tais como a da Revolução Francesa.

A massa sobre a qual Freud se detém é mais ampla. Ela pode ser caracterizada como todo conjunto de indivíduos que se reúnem sob a égide da identificação. Interessante que Freud, para compreender a formação desse tipo de identidade, centra-se no fenômeno da sugestão, também chamado de *imitação*. Prefere, no entanto, para pensar na psicologia das massas, focar no conceito de libido. Segundo a teoria freudiana, como se sabe, a libido pode ser pensada em termos mais amplos como “amor”, ou como a definiu nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905), como a “pulsão sexual”, sendo “sexualidade” vinculada aí com Eros ou o erotismo. O que mantém a massa unida, portanto, segundo Freud, são essas relações de amor, laços que têm / são o poder de união da massa. Depois de um profundo estudo sobre alguns tipos de massa, e uma revisão bibliográfica sobre o assunto, conclui Freud:

²¹⁸ Refiro-me ao texto publicado em 1921 sob título de *Massenpsychologie und ich-analyse* (Psicologia das massas e análise do eu).

Reconhecemos que a nossa contribuição para o esclarecimento da estrutura libidinal de um grupo remonta à diferenciação entre Eu e ideal do Eu, e ao duplo tipo de ligação por ela possibilitada - identificação e colocação do objeto no lugar do ideal do Eu.²¹⁹

No texto “Introdução ao Narcisismo”, Freud especifica o conceito de ideal do Eu mais vagorosamente. Aqui importa reter que essa idealização que o sujeito faz de si é a condição para a repressão dos desejos considerados inaceitáveis para determinada sociedade, nesse sentido, para a cultura, para a vida em comunidade. O conteúdo reprimido, pela mesma teoria, seria o inconsciente. No entanto, esse conteúdo, excluído da consciência, não cessa de bater à porta. Pelos sintomas, pelos atos falhos, entre outros, o sujeito é obrigado a viver nessa tensão entre Eu ideal e ideal do Eu – tensão que não deixa de ser angustiante e problemática.

Então, a identificação que sustenta a massa passa por uma sorte de idealização do próprio Eu. Segundo Freud, “quando não se pode estar satisfeito com seu Eu em si, poderia encontrar satisfação no ideal do Eu que se diferenciou do Eu.”²²⁰ Quando o ideal do Eu se torna objeto de desejo, tem-se aí uma sorte de enamoramento, e como nos namorados, há uma entrega radical do Eu: o objeto é colocado num lugar privilegiado, logo ocorre o que Freud chamou de “empobrecimento do Eu”. Daí que desse enamoramento Freud passe à hipótese de que há uma similaridade na relação entre o enamoramento e a hipnose: “a mesma humilde sujeição, mesma docilidade e ausência de crítica ante o hipnotizador, como diante do objeto amado.”²²¹ No entanto, Freud pontua uma diferença: no enamoramento a meta sexual é adiada, na hipnose, a satisfação sexual é excluída.

Na massa ocorre algo do caráter hipnótico. E é por essa via que se explica a perda da autonomia e da iniciativa individual em grupo. Inclusive, retomando *Le Bon*, Freud lembra que outras características, tais como, o enfraquecimento intelectual, a desinibição da afetividade,

²¹⁹ FREUD, Sigmund. “Psicologia das massas e análise do eu” (1921). In: _____. *Obras completas*, volume 15: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 93.

²²⁰ *Ibidem*, p. 68.

²²¹ *Ibidem*, p. 73.

entre outros parecem formar um quadro regresso no que tange à psicologia humana comparável ao da criança ou do selvagem.

A sugestão é um enigma ainda maior porque também ocorre horizontalmente, de um indivíduo sobre o outro. E para tentar explicar esse fenômeno, Freud recorre ao estudo do Trotter, que crê num espírito de rebanho (instinto gregário) no humano e acrescenta que seria antes um instinto de horda no qual o sentimento social aparece, a partir de inversão de um sentimento hostil em laço positivo, no domínio da identificação.

Aí Freud elabora a hipótese de que a psicologia da massa surge na horda primordial. Vinculado as suas considerações sobre totemismo, o psicanalista cola ao pai da horda primordial a imagem de um sujeito violento, completamente narcísico. Desse modo, ele acaba obrigando seus filhos à abstinência do seu amor, ou seja, enquanto o pai detém a posse sobre as mulheres, faz com que seus filhos se irmanem na falta. Assim, Freud vincula o líder ao totem, e o poder misterioso atribuído a ele (bem como ao hipnotizador) relaciona com a fonte do tabu. A questão da hipnose e da sugestão na massa, portanto, pela visão freudiana, é relacionada às reminiscências numa disposição inconsciente mantida, oriunda da história primordial da família humana. Esse mesmo pai foi posteriormente elevado ao criador do mundo.

Veja-se que esse pai, a partir do qual o grupo se irmana, não se diferencia de todo do herói. Esse foi o grande feito do poeta épico. Ele criou a fantasia / transmitiu a realidade no sentido do seu anseio, foi aquele que – pelo mito heroico – matou o pai e o substituiu. Assim como o pai havia sido o primeiro ideal do menino, agora o herói passa a sê-lo. O líder da massa pode ser equivalente ao herói épico. O herói trágico moderno, por sua vez, mata novamente o pai que havia se transmutado em criador onipotente, temível – Deus. Ele já não pode assumir um papel de herói como ideal – tal como o totem completo e onipotente –, o herói moderno é um melancólico: identifica-se com o objeto perdido, revolta-se contra o mundo, portanto, contra si mesmo. A massa, portanto, para encontrar o seu “novo” herói, vai ao cinema.

Dito isso, fica evidente que a massa, na verdade, apesar das singularidades que a formam, tende a comportar-se como um sujeito uno. Um sujeito que se identifica com o herói que chamamos de épico, mas também poderia ser chamado – sem danos – de hollywoodiano. Isto equivale a dizer que o conhecimento puro, universal, absoluto, típico do idealismo burguês acaba se transpondo para a massa por meio de uma prótese de percepção comum, seja no cinema ou na tevê, a percepção experimentada é compartilhada, criando, assim, algo como uma “verda-

de” comum. Logo, os meios de comunicação em massa tornam-se um órgão de poder.

Sobre os efeitos disso, Buck-Morss, a partir do cinema, aponta uma simultânea hipersensibilidade e anestesia:

O corpo de massa simultaneamente hipersensibilizado e anestesiado que é sujeito da experiência cinemática é mantido nesta situação paradoxal pela mesma imanência simulada que descreve o objeto reduzido do cinema. Precisamente porque os corpos dos seres que habitam a tela estão ausentes, os espectadores do cinema podem realizar certas experiências cognitivas que de outra forma seriam humanamente intoleráveis – intoleráveis para os corpos do cinema assim como para seus espectadores. O órgão protético do cinema assegura que ambos estejam anestesiados, porque ambos se ausentam da cena.²²²

Ocorre, assim, um olhar contemplativo e, ao mesmo tempo, com a violência, com o choque da dor, uma destituição do olhar contemplativo. No entanto, a massa reprime os estímulos motores causados pelo choque. “Os acontecimentos cinemáticos chocantes e hiper-sensórios são passivamente absorvidos, separando a conexão entre a percepção e a enervação muscular.”²²³ A cognição e a ação estão cindidas. Daí que Buck-Morss sugira a passagem de uma reação metonímica (estímulo A causa a resposta B) para uma metafórica: caso apareça uma situação semelhante, pode-se agir *como* o herói ou heroína.

Isso leva imediatamente a pensar que na era da reprodutibilidade técnica há uma radicalização da vida virtual. É importante não cair na armadilha de pensar que esse fator é o grande divisor de águas na vida humana. É preciso levar em conta que, a partir da linguagem, a realidade sempre foi virtual. Portanto, para operar um contraste entre o herói épico e o herói trágico, nos termos que aqui foram apresentados, é fundamental armar uma oposição entre a metáfora e a alegoria²²⁴, ou

²²² BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009, p. 30.

²²³ *Ibidem*, p. 32.

²²⁴ Apesar de considerar que a tecnologia entra nessa equação como uma lente de aumento, dando dimensões em massa para a metáfora e a alegoria, não se trata de banalizar o meio, a prótese. A técnica sempre será constituinte do

ainda, entre a identificação e a crise da identidade. Nesse sentido, o poeta simbolista opta por trabalhar com a alegoria, que exige a implicação do sujeito e não por outro motivo assume uma posição crítica da identidade. Faz isso apelando ao discurso religioso, ao mito, e ao canto da sereia, não para construir um mito, mas antes, para levar a uma experiência estética ou extática.

Por fim, é relevante frisar que, na constelação desenhada pelo poema “Melancolia” – melancolia, fetiche da mercadoria, massa –, o que emergiu foi um discurso tipicamente *religioso*. Desse modo, cabe destrinchar com algum cuidado esse discurso para, a partir daí, localizar qual o papel da música nele e qual a posição desses pensadores finiseculares que optam pelo mistério diante do discurso da utilidade.

3.2 *Cave Carmen!*

Brasil, um sonho intenso, um raio vívido
De amor e de esperança à terra desce,
Gigante pela própria natureza,
És belo, és forte, impávido colosso,
E o teu futuro espelha essa grandeza.
“Hino Nacional Brasileiro”

Cuida com o canto! Rechaça o encanto! Essas sentenças imperativas funcionariam bem como glosa de um instigante texto de Rubén Darío, publicado no ano de 1898, “El triunfo de Caliban”. Segue um fragmento do artigo, que tal qual sua poesia, contempla uma adjetivação minuciosa e precisa de um grupo contra o qual o poeta se posiciona:

El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben whisky y hacen millones. Cantan ¡*Home, sweet home!* y su hogar es una cuenta corriente, un *banjo*, un negro y una pipa. Enemigos de toda idealidad, son en su progreso apoplético, perpetuos espejos de aumento; pero su Emerson bien calificado está como luna de Carlyle; su Whitman con sus versículos a hacha, es un profeta demócrata, al uso del Tío Sam; y su Poe, su gran Poe, pobre cisne borracho de pena y de alcohol, fue el mártir de su sueño en un país en donde jamás será comprendido. En cuanto a Lanier, se salva de ser un poeta para pastores

protestantes y para bucaneros y *cowboys*, por la gota latina que brilla en su nombre.²²⁵

Referindo-se sobretudo ao contexto da *Primeira Conferência Pan-americana* (1889-1890), portanto, acerca da intenção norte-americana de estender seu comércio à América Latina, com políticas de expansão econômica e cultural, o texto de Darío remonta discursos conflitantes do fim do século XIX, que, por sua vez, remontam à identidade da América Latina contra o imperialismo norte-americano. Mais adiante, reforça que “No, no puedo estar de parte de ellos, no puedo estar por el triunfo de Calibán.” A posição do articulista é flagrante. Apela, sem meias palavras, a uma identidade latino-americana.²²⁶ Aliás, nessa busca de uma identidade continental, não deixa de ecoar a busca romântica da identidade nacional, na ocasião, normalmente em contraposição à Europa.

Ángel Rama, um dos intelectuais que se debruçou sobre a escritura de Rubén Darío, não deixou de abordar essa questão, em *Rubén Darío y el modernismo*, como uma aproximação do Romantismo ao Simbolismo. Segundo Rama, a proposta literária dessas estéticas é a mesma: a autonomia poética da hispano-américa. Esta “autonomia poética”, ainda segundo o autor de *Transculturación narrativa en América Latina*, seria parte da liberdade ou independência continental em relação à Europa, desejo que assola a América Latina como um todo mais pungentemente desde o período Romântico.

Como se vê em “El triunfo del Calibán”, no entanto, a autonomia identitária da América Latina não se deu somente em relação à Europa, mas também em relação aos Estados Unidos – questão fundamental para compreender o cenário político, econômico e cultural da

²²⁵ DARÍO, R. “El triunfo de Calibán”. Buenos Aires: *El Tiempo*, 20 maio 1898. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/dario>>. Acesso em 14 de junho de 2013.

²²⁶ Essa demanda de uma identidade latino-americana fica evidente em excertos como: “todos pensamos y sentimos cuán justo era ese desahogo, cuán necesaria esa actitud y vimos palpable la urgencia de trabajar y luchar porque la Unión latina no siga siendo una fatamorgana del reino de Utopía, pues los pueblos, sobre las políticas y los intereses de otra especie, sienten, llegado el instante preciso, la oleada de la sangre y la oleada del común espíritu.” DARÍO, R. “El triunfo de Calibán”. Buenos Aires: *El Tiempo*, 20 maio 1898. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/dario>>. Acesso em 14 de junho de 2013.

América do Sul no século XX.

De todo modo, para esta pesquisa, interessa investigar, ainda que rapidamente, como esses discursos políticos se cruzam com a concepção da arte moderna nesse poeta que foi considerado o ponto de irrupção do modernismo hispano-americano. Essa relação, fornecerá, por sua vez, mais um nó da complexa rede da qual emerge a arte moderna nisso que se está chamando de América Latina.

Conforme afirma o estudioso de Rubén Darío, Francisco Sanchez-Castañer, a irrupção do modernismo hispano-americano ocorre com a publicação do livro *Prosas Profanas*, no qual aparece pela primeira vez um elemento que o poeta nicaraguense viria a adotar em livros posteriores, trata-se de um prefácio. Na sua primeira versão, publicada em Buenos Aires, no ano 1896, sob o título de “Palabras Liminares”, percebe-se que Darío propõe, sem deixar de se questionar, um manifesto: “[...] vozes insinuantes, buena e mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea – todo bella cosecha –, solicitaron lo que, em consciência, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto.”²²⁷

Ora, ainda que desconfie do manifesto, porque privilegia uma escrita anárquica ou, como ele mesmo coloca, uma “estética acrática”, portanto, que desconsidera qualquer imposição de um modelo, ele o faz. Além da escrita “acrática”, o manifesto não seria frutuoso ou oportuno, segundo Rubén Darío, porque os intelectuais do continente não têm ou sofrem de “absoluta falta de elevación mental”²²⁸. A classe desses intelectuais, correspondente aos professores universitários, aos advogados, aos jornalistas e aos poetas, ignora completamente a obra dos “novos” da América os coloca num lugar comparado ao limbo.

A escolha precisa das palavras do prefácio faz proliferar imagens que constituem a sua concepção poética. O limbo, o lugar no qual se enxerga e coloca os poetas “novos”, isto é, os simbolistas, é exemplar disso. Assim como lembra Agamben, retomando Tomás de Aquino, em *A comunidade que vem*, o limbo é aquele lugar em que vivem, não os bem aventurados como os eleitos habitantes do céu, nem os desesperados como os condenados habitantes do inferno, mas aqueles que

²²⁷ DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. 8 ed. Espasa, Madrid, 1977, p. 9.

²²⁸ *Ibidem*, p.9.

pela ausência da visão de Deus e até mesmo de seu desconhecimento, vivem perdidos e permanecem no abandono divino. O limbo é a heterotopia por excelência. E é nesse lugar que o poeta se insere, via contestação mítica cristã.

Assim o prefácio oblitera o espaço utópico em nome de um espaço outro, que poderia ser chamado inicialmente, um espaço de margem. Contrário ao autoritarismo, o prefácio aponta para a direção de uma escritura nômade, ou polifônica, aludindo, não sem efeito, ao compositor de *Parsifal*. Escreve Darío: “Wagner, a Augusta Holmés, sua discípula, dijo un día: ‘Lo primero, no imitar a nadie y, sobre todo, a mí’”. Segundo Sanchez-Castañer, justamente nesta alusão a Wagner aparece o primeiro grande postulado: “Ahí queda formulado el primer postulado del pensar poético de Darío: la no imitación. Y esto, después do que había supuesto, lo contrario, en la literatura de signo clasicista o académico anterior.”²²⁹

Para a perspectiva aqui lançada, não se trata meramente de um postulado. Primeiramente há de se perceber que a escolha de Wagner prefigura uma exemplaridade. Em segundo lugar, essa negação da *imitatio*, ou do princípio de realidade, não é outra que uma defesa do domínio do sonho, como se observa no seguinte trecho do prefácio:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, ó de indio chorotega ó nograndano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués: mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos ó imposibles: qué queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y á un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaría a tí, oh Halagabal! de cuya corte - oro, seda, mármol - me acuerdo en sueños...²³⁰

É interessante que a aparente negação do presente – “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” – acaba provocando, pelo retomada dos mitos e mundos esquecidos uma estranha e radical atualidade. Vê-se pelo interlocutor latino – Halagabal – e também pela interrogativa inicial que o que subjaz ao prefácio, mais precisamente ao

²²⁹ SANCHEZ-CASTAÑER, Francisco. Cátedra Rubén Darío Universidad Complutense: Madrid, 1976. p. 14.

²³⁰ DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. 8 ed. Espasa, Madrid, 1977, p. 10-11.

excerto que está em análise, é uma identidade latina. Operando uma simplificação, pode-se dizer que o texto preliminar, sem deixar as nuances e o estilo simbolista de lado, envereda para o apontamento dessa identidade singular: o que é a literatura latino-americana de Rubén Darío. O poeta decadente performatiza aí, na verdade, a entrada numa cultura específica, isto é, a criação da literatura moderna latino-americana.

Se por um lado o prefácio quer predicar, numa sorte de explicação ou justificação, sobre qual tradição se debruça a literatura do poeta, qual a situação dos poetas simbolistas, quais procedimentos são privilegiados, por outro, não deixa de frisar sempre o lugar de onde fala, esse lugar da inutilidade, lugar não frutuoso e inoportuno. Esse lugar foi denominado em páginas anteriores “heterotópico”. Além disso, nessa sorte de invocação às musas, na qual o invocado é o leitor, o que formula é a importância do ritmo, da poesia enquanto música. Assim escreve Darío: “Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.”²³¹

Essa analogia que lança uma compreensão da “ideia de poesia” pela via rítmica – devidamente acabada no poema “Ama tu ritmo” – é mais um elemento da situação heterotópica. Apesar da sua abordagem demasiadamente historicista, o crítico uruguaio anteriormente mencionado, Ángel Rama, afirma que *Prosas Profanas*, na linhagem de *As flores do mal* e *Madame Bovary*, ambos publicados em 1857, se propõe a problematizar, pela via do negativismo, o sistema de produção vigente.

De modo algum se quer baratear a análise histórica, fazendo uma interpretação rápida e direta da poesia, nem, por outro lado, ignorar o componente formal, tão caro a esses poetas. No entanto, cabe levar em consideração que Rubén Darío foi, além de grande poeta decadentista, um intelectual que ressaltou reiteradamente sua posição política. Durante sua vida em Buenos Aires, local que pela sua economia, posição geográfica e questões sociais acolheu mais prontamente o capitalismo industrial que atingia naquele momento o seu auge, também pensou nos seus poemas as questões que Charles Baudelaire – como em “La Muse Vénale” –, Wagner – em *Parsifal* – e Cruz e Sousa – em “Melancolia” – tinham questionado. E não muito diferentemente do que fez Wagner em relação à Alemanha, refletiu e em certa medida lutou pela pátria latina. Desnecessário frisar que esse afã autonômico e essa

²³¹ DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. 8 ed. Espasa, Madrid, 1977, p. 11.

busca por uma identidade cultural só se torna possível com as novas configurações econômicas internacionais.

Como visto anteriormente, são as novas formas de relação de trabalho que trazem um efeito direto na prática da literatura. O novo cenário exige uma refuncionalização do poeta, que já não assume papel direto de político, de pedagogo ou cumpridor da tarefa de ilustrar o nacional, da tarefa de catequizar ou de doutrinar juridicamente aos princípios do Estado. A arte perde sua aura, o poeta consequentemente embrenha-se entre mercados e carruagens, suja seus pés.²³²

A transição para uma postura diferenciada do poeta nos primeiros modernos foi em tom decadente e desafiante, uma vez que a própria arte se transformara em mercadoria, o poeta estava à serviço dos imperativos mercantis. Em 1913, Rubén Darío escreve no jornal *La Nación* sobre a dificuldade do artista diante do sistema que se impunha e que obrigava buscar um público consumidor de literatura. As dificuldades diziam respeito sobretudo à publicação de livros, mas também à posição vinculada ao poeta pela crítica tradicionalista:

²³² Não há como esquecer do poema de Baudelaire que traz justamente essa imagem. Em “A perda da auréola” sorte de semente da qual Walter Benjamin fez brotar a teoria da perda da aura da arte no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” trata concisamente do lugar do poeta na chegada do capitalismo, tal qual um anjo caído – Lúcifer – o poeta afina-se mais ao inferno do que ao céu: “ – O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar suspeito! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia? Em verdade, tenho de surpreender-me! / – Meu caro, você conhece meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, enquanto eu atravessava a avenida, com grande pressa, e saltitava na lama por entre este caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, como vê! / – Você deveria ao menos mandar anunciar esta auréola, ou mandar reavê-la pelo comissário. / – Ora essa, não! Me sinto bem aqui. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. E também, penso com alegria que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que divertido vai ser!” BADELAIRE, Charles. “Perda de auréola”. In: _____. *Pequenos poemas em prosa*. Edição bilíngue. Tradução de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: EdUFSC ; Aliança Francesa de Florianópolis, 1988.

Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra – y es la más fea del momento – le del improductivo. Quienes más contribuyeron a crear esta imagen fueron, porque no pueden ser otros, intelectuales, en especial los críticos tradicionalistas, verdaderos ideólogos de esta lucha contra el poeta que orienta la burguesía hispanoamericana, porque no distinguía mucho entre el peligro de un hombre dedicado a la poesía y el de un anarquista con su bomba en la mano.²³³

Rama toma esse excerto em seu livro para afirmar que, diante do desprezo e da ignorância de sua época, os poetas optaram pelo isolamento nas torres de marfim. Para Rama, não há dúvida que a postura típica dos poetas do século XIX é a postura de quem está em desacordo ou que resiste de alguma maneira aos valores correntes. Veja-se que isso não se difere substancialmente daquilo que Darío escreveu no prefácio de *Prosas Profanas* quando afirma escrever sobre visões e países distantes porque odeia a vida e o tempo em que nasceu.

Assim como afirmara Darío, a saída torremarfinista é uma resposta ao meio social. No entanto, é importante acompanhar o raciocínio no que diz respeito à relação do poeta com o mercado. Sobre isso Rama afirma:

Pero había un modo oblicuo por el cual los poetas habrían de entrar al mercado, hasta devenir parte indispensable de su funcionamiento, sin tener que negarse a sí mismos por entero. Si no ingresan en cuanto poetas, lo harán en cuanto intelectuales. La ley de la oferta y la demanda, que es el instrumento de manejo del mercado, se aplicará también a ellos haciendo en su mayoría devengan periodistas. En efecto, la generación modernista fue también la brillante generación de los

²³³ RAMA Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones, C.A: Caracas, 1985, p. 57.

periodistas, as veces llamados a la francesa “chorniquers”, encargados de una gama intermedia entra la mera información y el artículo doctrinario o editorial, a saber: notas amenas, comentarios teatrales y circenses, eventualmente comentario de libros, perfiles de personajes célebres o artistas, muchas descripciones de viaje de conformidad con la recién descubierta pasión por el vasto mundo.²³⁴

Mais do que entender isso como uma saída, cabe pontuar que para além do sustento econômico, a atividade periodística dava a dimensão daquilo que emergia na América e não há como discordar de Rama que a notícia, a novidade, o sensacionalismo como produtos, certamente, se mesclaram à produção poética dos artistas. Rama chega inclusive a apontar algumas proximidades entre o periodismo e a poesia decadente, a saber: novidade, atração, velocidade, *shock*, estranheza, intensidade, sensação. A tese de Rama, de que há uma sorte de “sincretismo artístico”, não deixa de ser interessante. Na verdade, foi o modo pelo qual o crítico encontrou de, por um lado explicar a aliança entre as experiências formais, que apontavam para a dissolução de um gênero puro e um enfrentamento com o liberalismo do mercado.

Para a defesa deste trabalho, a notícia aparece como gênero de contraponto à poesia decadente e a emergência trágica que ali se tem observado. Não se trata de negar que houve uma transgressão e hibridização desses gêneros, no entanto, mais evidente é a oposição radical deles. Na notícia impera a verificabilidade, a unidade do sentido que opera um efeito de verdade compartilhada e um fechamento da história. A tragédia emergente aí não se submete à verificabilidade, cada um experiência singularmente, não há sentido único, de modo que a continuidade da história e do tempo são constantemente produtos de operações humanas. A notícia é o choque. A poesia, a experiência.

Seria displicente deixar de lado as preocupações nietzschianas quanto a esse aspecto. É bem verdade que uma arte que se pauta na música e nos mitos com o objetivo de criar uma identidade pode ser tão narcótica quanto a notícia. O próprio Rama chega a sugerir, ainda que não diretamente, que esse é um ponto que deve ser abordado:

Esta proclividad por la música corresponde a un

²³⁴ RAMA Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones, C.A: Caracas, 1985, p. 67-65.

determinado esquema melódico, el que en el XIX lleva de Berlioz a Wagner, que Darío hizo suyo convencido de que era el modelo por antonomasia. Al asumirlo impuesta la voz como un cantante y entiende que sólo es valedera esta impostación. Así grite, dolorido, en esas efusiones que parecen forzadas a traducir el ritmo de la voz humana en su desnuda verdad, adopta automáticamente la impostación y su grito surge melodioso como el de un trágico griego.²³⁵

Se o canto de Darío é o grito de um trágico grego, então, de fato, diante dessa poesia, cabe colocar a pergunta: qual é o perigo que há aí? O poema “La página blanca”, publicado numa edição posterior intitulada *Prosas profanas y otros poemas*, funciona muito bem para esse propósito. Segue na íntegra o poema em questão:

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.
¡Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostros de estatua de mármol,
tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

¡Y fueron visiones de extraños poemas,
de extraños poemas de besos y lágrimas,
de historias que dejan en crueles instantes
las testas viriles cubiertas de canas!

¡Qué cascos de nieve que pone la suerte!
¡Qué arrugas precoces cincela en la cara!
¡Y cómo se quiere que vayan ligeros
los tardos camellos de la caravana!

Los tardos camellos,
-como las figuras en un panorama-,
cual si fuesen un desierto de hielo,
atravesan la página blanca.

Este lleva

²³⁵ RAMA Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones, C.A.: Caracas, 1985, p. 107.

una carga
de dolores y angustias antiguas,
angustias de pueblos, dolores de razas;
¡dolores y angustias que sufren los Cristos
que vienen al mundo de víctimas trágicas!

Otro lleva
en la espalda
el cofre de ensueños, de perlas y oro,
que conduce la Reina de Saba.

Otro lleva
una caja
en que va, dolorosa difunta,
como un muerto lirio la pobre Esperanza.

Y camina sobre un dromedario
la Pálida,
la vestida de ropas oscuras,
la Reina invencible, la bella inviolada:
la Muerte.

¡Y el hombre,
a quien duras visiones asaltan,
el que encuentra en los astros del cielo
prodigios que abruman y signos que espantan,
mira al dromedario
de la caravana
como al mensajero que la luz conduce,
en el vago desierto que forma
la página blanca!²³⁶

A página que o poeta olha corresponde ao deserto. Um deserto onde andam vários camelos. O movimento dos camelos em atravessar a página é comparado às imagens de um panorama. Dentre as aparições elencadas, é interessante destacar aquela na qual o camelo-imagem evoca dores, angústias antigas de povos e de raças, segundo o poeta: “¡dolores y angustias que sufren los Cristos /que vienen al mundo de víctimas trágicas!”. O mártir / herói trágico não deve passar desper-

²³⁶ DARÍO, Rubén. “La página blanca”. In: _____. *Prosas profanas y otros poemas*. 8 ed. Espasa, Madrid, 1977, p. 73-74.

cebido, segundo sugere o significante “panorama”, como uma imagem da modernidade.

Se a página branca, equivalente ao deserto, é a imagem de um local onde irrompe a história, isto é, onde aparecem imagens em movimento, então, não deixa de se equiparar à tela do cinema. A página em branco é também uma prótese de percepção. Por outro lado, não se pode desconsiderar que existe nesse poema, um dos poucos poemas em versos livres de Darío, uma evocação ao mito de Anfião. Paul Valéry, aquele que Darío reconhece como um dos seus mestres, importante lembrar, já havia usado a página em branco como alegoria ao mito de Anfião.

Na mitologia grega, Anfião constrói as muralhas do reino mítico de Tebas com sua lira. Dito de outro modo, é com a música que Anfião coloca um limite a Tebas, circunscreve a cidade, dá a ela uma definição territorial. Na tradição moderna, pelo menos desde Valéry, a retomada desse mito aparece como alegoria do fazer poético.

Tome-se João Cabral de Melo Neto como outro exemplar dessa mesma linhagem. No livro *Psicologia da Composição*, título que remonta o ensaio de Alain Poe “Filosofia da Composição”, o escritor pernambucano escreve o poema “Fábula de Anfion”. No poema, o deserto aparece como analogia da página em branco e a construção da muralha – daí a tônica arquitetônica – aparece como correspondente à técnica poética. Desse modo, o mito de Anfião, na sua precisão construtiva e musical, segundo sugere o título do livro de João Cabral, coaduna-se com as ideias de Poe no que diz respeito à construção do poema e à derrocada romântica da inspiração das musas.

Desse trabalho árduo do poeta, derivam duas leituras. Numa primeira vertente, com esse esforço arquitetônico de montagem, o poeta coloca em jogo o acaso. O acaso é aquilo que reina na página branca, no deserto, aquilo que pertence ao domínio do caos. O poeta trabalha com a montagem criando uma constelação sempre reatualizável, sempre instável nesse domínio que, em Darío e Cruz e Sousa, é sempre equivalente à esfera do sonho. Numa segunda leitura, aquela que Nietzsche fez de Wagner, essa musicalidade “construtiva” trabalha para a alienação, para a formação identitária e torna-se, assim, uma arma perigosa.

Voltamos à encruzilhada da música. E, parece relevante mencionar que concomitante ao cinema, o início do século XX viu proliferar outros meios de comunicação em massa. Na América Latina, o primeiro deles foram as transmissões radiofônicas. O meio que realizou mais cabalmente aquela “União” reivindicada por Darío nos últimos anos do

século XIX. Com predominante orientação de desenvolvimento regional, com exceção das privadas, as rádios estavam sempre em função do Estado.

Segundo a historiadora Dora Brausin, a ópera *Parsifal* figura como primeira transmissão radiofônica da América Latina, em agosto de 1920, a partir do Teatro Coliseo, na Argentina²³⁷. Nesse estágio da argumentação, essa informação não aparece em terreno neutro. O mito do mártir trágico dialoga diretamente com a identidade desses países que têm na sua história a marca da colonização.

Mas não se deve deixar esse momento o foco da questão escapar. Como, precisamente, a música, a menos figurativa das artes, serve para a identificação? Vale retomar a contraposição armada por Pascal Quignard para margear a questão. Quignard opera contrapondo duas vozes: a de Simon Laks, violinista, copista de música e diretor de orquestra em Auschwitz e a de Primo Levi, prisioneiro do mesmo campo de concentração. Não há dúvida de nenhum dos lados que a música pode ter participação “ativa” na política, no caso específico, na política de execução de milhares de humanos. Para Laks, a música sustentava e dava força para os prisioneiros esqueléticos resistirem. Para Levi, a música os desmoralizava e os precipitava a morte. Posição compartilhada por Quignard. A música ali é como uma isca:

La canción-señuelo permite atraer y matar. Esta función persiste en la música más refinada.

Durante el exterminio de millones de judíos, la organización de los campos recurrió deliberadamente a esta función. Wagner, Brahms, Schubert fueron esas Sirenas. La reacción de Vladimir Jankelevitch, cuando se prohibió a sí mismo la escucha e interpretación de la música alemana, era nacional.

Quizás no sea la nacionalidad de las obras lo que debe ser sancionado en la música, sino el origen de la música misma. La música originaria misma.²³⁸

²³⁷ FELIPE, Leandra. “Na América latina, rádio cumpriu papel de integração, dizem especialistas”. *Empresa Brasil de Comunicação*, Brasília, 13 de fevereiro de 2013 (versão digital). Disponível em: <http://www.ebc.com.br/noticias/internacional/2013/02/na-america-latina-radio-cumpriu-papel-de-integracao-dizem>. Acesso em 03 de março de 2013.

²³⁸ QUIGNARD, Pascal. *El odio a la musica*. Buenos Aires: El Cuenco de

A reação de Vladimir Jankélévich, adjacente à atitude de não escutar mais a música alemã e à aliança com a resistência francesa em 1941, pode ser observada no livro *La musique et le L'ineffable* que apareceu integralmente em Paris no ano de 1961. O filósofo, filho de pais judeus russos erradicados na França, inicia o livro em questão, enunciando sua posição, nos seguintes termos: “Ce qui est musical, ce n'est pas la voix des Sirènes, c'est chant d'Orphée.”²³⁹ Diferentemente de Quignard, Jankélévitch reconhece que esse perigoso encantamento que acompanha a música pode ser observado no pensamento platônico, portanto, separa a música em dois “tipos”. O primeiro, a voz das sereias, tem o objetivo de confundir, desviar (Ulisses) da verdade. Essa sedução que leva à morte. O outro, o canto de Orfeu, humaniza e civiliza, isto é, subjuga a violência para capturar algo de apaziguador. Importante ressaltar que essa domesticação operada pela música, abrasadora dos monstros internos do humano, é um elemento que não passa despercebido aos tratados finisseculares sobre o controle da multidão, como é o caso de *Psicologia da multidão*, de Le Bon.

Assim como lembra Jankélévich, citando o prefácio do poema sinfônico “Orfeu”, de Franz Liszt, o canto órfico tem efeito civilizador: abranda as pedras e encanta as bestas ferozes, reduz pássaros e cascatas ao silêncio à sua lira obedecem as feras, as pedras, a natureza de modo geral. Orfeu, da mesma índole de Anfíon, heróis da cultura, constroem a civilização com suas liras.

Daí o filósofo, retomando Michelet, afirma que Orfeu complementa Hércules no que tange à construção cultural – ambos heróis da cultura e da sobrenatureza (*supernature*). Nesse ponto, falando sobre as diferentes formas de domar as paixões ou “humanizar o inumano” afirma:

car comme l'athlète colonise et défriche par la force, ainsi le mage humanise l'inhumain par la grâce harmonieuse et mélodieuse de l'art; celui-là extermine le mal, tandis que celui-ci, architecte et

Plata, 2012, p. 141

²³⁹ “O musical não é a voz das sereias, mas o canto de Orfeu.” (tradução minha). JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musique et l'Ineffable*. Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 9.

cithariste, le convertit à l'humain.²⁴⁰

Dessa sobreposição aparece o que até então havia contornado a relação da música enquanto identidade estatal. Ou melhor, extraindo daí a questão central: a relação da música com as identidades. Em outras palavras, a música coloniza e abre caminho para a exploração prescindindo da força bruta. Quem ouve a música, obedece, diria Pascal Quignard, quando retoma a origem etimológica da palavra obedecer no francês: “Audientia obaudientia est”. O verbo “obaudir” significava em latim “ouvir”; em francês, assim como no português, o verbo deu origem a “obedecer”. Daí que a música vincula-se ao encanto. E esse feitiço musical é equivalente ao retórico, e a isso Platão já estava atento.

Ainda assim, prossegue Jankélévitch, a música também é aquilo que desmente o *logos*. Aquilo que penetra e acalma o sofrimento. Dito de outra maneira, a música, apesar de suspeita, não pode ser renegada pura e simplesmente. Evocando a ideia de Platão que – preocupado com a moral da “cidade” – veta os cantos e soluços afeminados, Jankélévitch sustenta que, no caso do autor de *República*, quanto mais melódica, pior a música. Reservava ele a preferência, portanto, para os instrumentos mais simples, que não apresentassem complexidade polifônicas ou variedades rítmicas. A música na república ideal serve à guerra – exalta seu valor –, aos hinos aos deuses, à edificação moral da juventude. Aí, mais moral que musical, a música assume uma função objetiva. Mais que à sedução, o canto leva à indução à virtude.

Se o rancor de Platão quanto à música (e a poética) é um rancor moralista, então, conclui Jankélévitch, o rancor de Nietzsche é imoralista. Isto significa que estão no mesmo eixo, como dois lados de uma mesma moeda. Nietzsche renegou o romantismo de Wagner e o pessimismo de Schopenhauer, no entanto, atenta o filósofo francês, seguiu estreitamente vinculado a eles. Na leitura que Jankélévitch faz de Nietzsche, chega à seguinte conclusão:

Nietzsche veut sans doute dire ceci: la musique est impropre au dialogue, lequel repose sur l'échange, l'analyse des idées, la collaboration amicale dans

²⁴⁰ “Pois assim como o atleta coloniza e dissuade pela força, o mago humaniza o inumano pela graça harmoniosa e melodiosa da arte. Aquele extermina o mal, enquanto o último, arquiteto e citarista, converte-o ao humano.”(Tradução minha). JANKÉLÉVITCH, Vladimir. La musique et l'Ineffble. Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 11.

la mutualité et dans l'égalité; la musique admet non pas la communication discursive et réciproque du sens, mais la communion immédiate et ineffable; cette communion ne s'opère que dans le pénombre du vague-à-l'âme, cette opération ne s'accomplit que dans un seul sens unilatéralement, d'hypnotiseur à hypnotisé.²⁴¹

Por fim, conclui o filósofo, criticando aqueles que escorregam na metafísica da música, há uma confusão que envolve o “ser” musical. Para ele, a sonata, por exemplo, é *como* um resumo da aventura humana do nascimento à morte, mas não é a própria aventura. No que diz respeito a este trabalho, seria possível afirmar que a ópera, ou os sonetos, a poesia decadentista é como um ritual em cuja base está um sacrifício, um ritual doloroso, um ritual trágico, mas ainda tem-se que resguardar um vínculo direto e inquestionável com o holocausto. Os gêneros musicais obviamente aparecem na cultura subjugados aos costumes e servidões inerentes à condição humana, no entanto, o que impera ainda assim é a ética do espelhismo verbal ou, dito de outro modo, de uma presença ausente.

O filósofo é preciso quando diz que há nesse tipo de interpretação – atribuição de sentido à música – uma alegorização da inquietude e do desejo humano. A lei do desejo ou da falta constitutiva (“castração”, em termos psicanalíticos) é a de atribuir sentido àquilo que não o tem *de per se*. Ao cabo, cai-se num problema de linguagem e, pelo menos no que tange à filosofia da música, tem-se um problema de poesia. Para conferir um valor moral ou imoral à música, portanto, existe um esforço para ignorar ou deixar de lado o seu caráter patético, orgiástico e embriagador – seu lado amoral.

Não há como defender a música, porque ela não aparece despegada da cultura, não aparece fora das relações de poder. Não há como julgá-la abstratamente porque não possui sentido autônomo. No que

²⁴¹ “Nietzsche, sem dúvida, quer dizer isso: a música é imprópria ao diálogo, o qual repousa no intercâmbio, na análise das ideias, na colaboração amistosa da reciprocidade e da igualdade. A música não admite a comunicação discursiva recíproca do sentido, mas uma comunicação imediata e inefável. Essa comunicação só se opera na penumbra da melancolia, e esta operação somente ocorre num sentido unilateral: do hipnotizador ao hipnotizado.” (Tradução minha). JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musique et l'Ineffable*. Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 16.

tange especificamente à música decadentista, seja a ópera, seja a poesia cruzesousiana e mesmo rubendariana, a música remonta o seu vínculo “original” com a morte, com o sacrifício e com os rituais sagrados, portanto, com a violência. Aliás, diga-se de passagem, a música remonta aquele território outro ao qual Darío se referia no prefácio, o lugar da catástrofe, do sonho, da selvageria, da ruína, da América pré-colombiana, do limbo, ou, como bem referia Quignard, dos primeiros textos do mundo:

Los primeros textos escritos en la historia del mundo (las literaturas sumeria, egipcia, china, sánscrita, hitita) son crepusculares. Sus cantos, sus letras, sus diálogos y relatos están marcados por el terror y la reiteración gimiente, trágica. “Trágica” quiere decir, en griego, la voz cambiante y ronca del macho cabrío cuando es sacrificado. La desesperación que contienen esos textos más antiguos es tan absoluta como la muerte a su término y la ruina al final de su destino. Textos hechizados por la muerte y los muertos. Textos *tarabusteados*.

Se les asignan diversos autores: otros tantos Job.

Frescura, esperanza, alegría, hay que esperar las religiones reveladas y las ideologías de los Estados nacionales para ver perfilarse siluetas cautivantes en el horizonte: sentido de la vida, sentido de la tierra, acrecentamiento de la guerra, progreso de la historia, aurora, deportación.²⁴²

Wagner, Cruz e Darío também assinam textos enfeitizados pela morte. O canto desses cisnes, o mais belo e esplendoroso canto, não é menos trágico que o berro gemente do bode: anuncia também a hora derradeira. Não é à toa que os outros camelos do poema “La página Blanca” carregam a defunta “esperança”, e por fim, a própria “morte”. Ao que parece, e essa seção trabalhou nesse sentido, a grande alegoria da poesia decadentista reside na conjunção desse mito trágico que narra a história com rito mortuário que a reproduz e, por esse viés, vincula-se justamente com as ideologias de Estados Nacionais, seja o alemão, seja o latino-americano.

²⁴² QUIGNARD, Pascal. *El odio a la musica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012, p. 46.

O importante é perceber como se dá esse vínculo. O que Darío opera na sua busca autônômica na sua poesia ou na cultura recheada de música e mitos é uma sorte de sintoma que faz lembrar o esquecido. Tal qual a carta roubada de Poe, o que não pode ser visto de tão presente é a base religiosa da vida moderna. Dito por outra via, isso que foi visto como “torremarfinismo”, isso que os críticos como Rama leem como uma resistência ao capitalismo, pela perspectiva desta pesquisa, encerra algo mais complexo do que uma mera resistência. A poesia simbolista está mais para a lembrança de que a modernidade é o mito da ausência de mito. Muito mais que negação do mito capitalista, afirmação de que esse se trata de mais um mito.

Quanto à posição de Darío, também é importante marcar que era obviamente crítica ao imperialismo norte-americano mascarado no significativo e na ideia de Pan-americanismo. Contra esse semblante *canibal*, anagrama de “Calibán”, disfarçado de progresso, o intelectual sugeriu a união da América Latina. Em outros termos, é possível perceber uma crítica a determinada política capitalista, uma busca por uma alternativa que, sem escapar do capitalismo – a união da América Latina –, vincula-se diretamente a independência econômica seja da Europa, seja dos EUA. A sua concepção de poesia caminha ambivalentemente, assim como a de Baudelaire, de quem assume uma postura crítica, sabendo-se pertencente ao discurso. Parece, assim, que na poesia predicou a música como canto da sereia e também como canto de Orfeu. Destruidora e domesticadora, a poesia simbolista, muito mais que pela sua mescla com a notícia, flertava com o capitalismo pela ênfase no domínio do fetiche, do heterológico, do sagrado.

Em última instância, o que essa poesia opera é uma crítica mais que ideológica: uma crítica à ideologia. É válido lembrar que Marx, ao escolher o termo fetichismo para a mercadoria, parece entrar nesse raciocínio:

O que se deve ter em mente, aqui, é que “fetichismo” é um termo religioso para designar a idolatria “falsa” (anterior), em contraste com a crença verdadeira (atual): para o judeus, o fetiche é o Bezerro de Ouro; para um partidário do espiritualismo puro, fetichismo designa a superstição “primitiva”, o medo de fantasmas e outras aparições espectrais etc. E a questão, em Marx, é que o universo da mercadoria proporciona o suplemento fetichista necessário à espiritualidade “oficial”: é bem possível que a ideologia “oficial”

de nossa sociedade seja o espiritualismo cristão, mas sua base real não é outra senão a idolatria do Bezerro de ouro, o dinheiro.²⁴³

Nesse fragmento em que Slavoj Zizek contextualiza a ideologia contemporânea, está contido precisamente aquilo que opera a emergência trágica na poesia cruzesousiana, o mito do capital corresponde predominantemente ao mito religioso cristão. A essa variação mítica, Darío também estava atento.

3.3 Experiência: da cruz à língua

Éros est un dieu tragique
 “O Seminário, livro 7”, Jacques Lacan

A reivindicação do mito em Wagner, em Cruz e Sousa ou em Darío, diferentemente da aposta de alguns críticos como Ángel Rama, mais que uma resistência ao capitalismo é uma crítica cultural pungente que faz emergir na poesia o pensamento moderno. Mais que uma crítica ideológica, pode-se dizer, esses primeiros modernos assumiram a tarefa de fazer uma crítica à ideologia.

Essa última seção dedica-se a evidenciar essa crítica, operando uma reapropriação da “técnica” simbolista. Se, como nos mostra a poesia, a contingência do real, o acaso, é simbolizado e dotado de sentido, um sentido que não existia *a priori*, e sabendo que esse sentido é ditado pelos discursos correntes (pela ideologia), bem como pelo fantasma do eu, então, o papel que aqui se assume, tal qual o do analista, consiste em dar ouvido àquilo que foi tomado como mera contingência. Sob o ponto de vista desse trabalho, a crítica da poesia cruzesousiana rapidamente vinculou a dor, o sacrifício, o sofrimento que aparecem nos poemas à vida trágica do poeta. Com isso, não deu sentido algum ao mito trágico que aparece reiteradamente ali. Esse tabu, que não deixa de ser o grande tabu dos intelectuais do século XX, tal qual a carta roubada de Poe, que de tão presente não pode ser vista, é o tabu da religião.

Se há algo que Cruz e Sousa não deixou de trazer à baila incessantemente nos seus poemas foi o vínculo com o gênero trágico. Aliás, por esse motivo, de algum modo, seus livros materializam um ritual de

²⁴³ ZIZEK, Slavoj. “Espectro da ideologia”. In: ADORNO, Theodor W. [et al]. *Um mapa da ideologia*. Organização: Slavoj Zizek; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 25.

morte. A cada sacrifício a vida renasce, operação comparada às antigas culturas astecas que lançavam um coração pulsante ao sol para que astro não se apagasse. A própria concepção da poesia passa por essa experiência de êxtase. Precipitada pela música, essa experiência libertadora, comunitária, dissolutiva – como a experiência dionisíaca – carrega consigo, lembrando a origem etimológica da palavra, um grande perigo. Deve-se lembrar que *experire* tem a mesma origem etimológica de *periculum*. Experimentar, de fato, é expor-se ao risco. O risco da experiência em massa é a comunhão de uma verdade única. Na outra ponta, o risco é a libertadora experiência com o fora da linguagem, a morte.

Se há um pensador que levou até as últimas consequências o pensamento nietzscheano e a defesa dessa experiência mística, não há dúvida, foi o grande idealizador da revista *Acéphale*. Leitor radical da experiência dionisíaca, Georges Bataille dedicou-se à teorização sobre a religião e a experiência sagrada. Defensor da “parte maldita da vida”, aquela que não tem utilidade, Bataille reiteradamente abordou a experiência do êxtase como maior afirmação da vida, nomeando-a também *erotismo*.

No livro de 1957, *L'erotisme*, o pensador francês reformula em termos de interdito e transgressão, aquilo que desde o período entre guerras, na revista *Acéphale* (1936-1939), pensava em termos nietzscheanos, de continuidade e descontinuidade. Apesar das variações no significativo, o domínio é sempre o da religião. E, ainda que nesse momento do trabalho não soe tão estranho dizer que a vida do homem está no domínio religioso, na cultura ocidental do século XX regida pelo discurso do progresso, da tecnociência e do capitalismo, tal afirmação tinha efeito estarrecedor.

Bataille situa o humano na tensão dos seus grandes interditos – o trabalho, a consciência da morte e a contenção da sexualidade – tudo que lhe lembra sua descontinuidade – e o desejo de transgressão – do retorno à continuidade. E vai além, afirma que a transgressão, sorte de violência que ignora o interdito está prevista na própria estrutura que ele optou por chamar de religiosa. Dito de outro modo, a lei que sustenta a cultura, o interdito, tem por objeto a contenção da violência e tem como pressuposto a sua transgressão. Portanto, a violência está no cerne do problema mesmo quando o trabalho tenta excluir a reprodução sexual e a morte; isto é, a cultura é fundamentada na violência. Benjamin antes mesmo do irromper da Primeira Grande Guerra havia percebido que a cultura se sustenta pela barbárie.

A religião, por essa aceção, não é senão uma cisão que constitui dois pólos opostos, normalmente vinculados ao humano e ao

divino. Para Bataille, embebido nos estudos sociológicos de Marcel Mauss, o domínio religioso se dá entre o útil e o excesso ou o entre interdito e a transgressão. Nos termos de Agamben, o domínio religioso consiste na separação entre o profano e o sagrado.

A fim de desenvolver a questão da religião na modernidade e ao cabo saber de que religião se está falando, optou-se por evocar esse último filósofo que, continuador das ideias benjaminianas, analisou a estrutura religiosa do capitalismo. Agamben, por sua vez, se apropria do conceito de sagrado e de profano, remontando a tradição dos juristas romanos. Ampliando a categoria de sagrado para além do domínio dos deuses, incluindo aí também o inferno, o reino dos mortos, escreve o pensador italiano: “se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens”²⁴⁴.

Agamben, também referindo-se aos estudos de Mauss, afirma que o que regula essa separação é o sacrifício. Mediante um rito, portanto, não só se passa algo para a esfera do sagrado como se restitui à esfera do profano. Outro modo de entender a profanação é como um modo particular de ignorar a separação entre a esfera do divino e do humano. Retomando o estudo etimológico de Benveniste, diz Agamben:

Religio não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se contrapõe a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” - ou seja, desvinculada da *religio* das normas - diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor faz dela uso particular.²⁴⁵

Com o cristianismo, ou seja, com a entrada de Deus como vítima do sacrifício, pontua o filósofo, ocorre uma sorte de colapso – nasce uma zona de indecidibilidade – na religião, é colocada em crise a própria separação entre o divino e o humano. Parasita dessa religião, que já não prevê a redenção e nem a esperança, mas a culpa e o desespero,

²⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 66.

surge o capitalismo. É Benjamin quem retoma a ideia de capital em Weber para associar o capitalismo à religião. Em “O capitalismo deve ser visto como religião”, o autor das *Passagens*, destaca precisamente alguns aspectos da religião moderna: 1) uma religião estritamente cultural; 2) cuja direção do culto é permanente; 3) e cujo resultado não é a expiação, mas a culpabilização. O que há de historicamente inaudito nessa religião, segundo o autor, é que “a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento”.²⁴⁶

A partir daí, Agamben conclui que o capitalismo ocidental também encarna a indecidibilidade da separação cristã, operando uma generalização e uma absolutização da estrutura de cisão que tem por consequência esvaziar tanto a profanação quanto a consagração:

como na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo que é feito produzido e vivido - também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem - acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para a esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta é a esfera do consumo.²⁴⁷

Se a impossibilidade de usar é a marca da religião capitalista, então pode-se dizer que, no seu aspecto radical, essa é uma religião “improfanável”. Essa impossibilidade de usar, como se o mundo fosse um grande museu, segundo Agamben, é a exposição acabada da impossibilidade de fazer experiência. Se a profanação por outro lado é a maneira de anular o poder, resta ao homem inventar um novo uso, tornando o antigo inoperante. Ainda que o dispositivo capitalista a cada reinvenção de um novo uso está a postos para capturar o novo meio profanatório e neutralizá-lo.

Dito isso, à guisa de conclusão, pode-se dizer que a poesia simbolista é um dispositivo que restitui a religião, isto é, restitui o *uso* à palavra. Na contra mão dos dispositivos midiáticos, no fim do século XIX, pode-se pensar, na contra mão da notícia, instrumento voltado para

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélcio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 22.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 71.

um fim, a poesia reutiliza, profana a língua e faz dela outro uso. Esse é o seu caráter político.

Um segundo ponto, não de menor importância, no domínio filosófico, é pensar que uso é esse. Aí vem o caráter político da leitura da crítica. Seguindo a ideia de que ocorreu a emergência do gênero trágico, e com ele o uso da alegoria, das imagens ambivalentes do poeta como a vítima e o criminoso, da musicalidade no seu caráter sirenaico e órfico, cabe colocar a pergunta: o que diz essa tragédia?

Mais recentemente, o teórico Slavoj Žižek pensando na ambiguidade irresolúvel da ideologia parece ter recolocado a mesma questão. O impasse pode ser resumido na seguinte formulação:

a saída da(quilo que vivenciamos como) ideologia é a própria forma de escravização a ela.[...] Há uma dimensão ética intrinsecamente trágica em seu destino: ela expõe um momento em que uma ideologia "toma a si mesmo o sentido literal" e deixa de funcionar como uma legitimação "objetivamente cínica" das relações de poder existentes.²⁴⁸

Esse paradoxo incontornável que envolve a ideologia ou o mito, isto é, o fato de ao se tentar sair dela, se é automaticamente puxado para dentro dela novamente, é o que torna a tarefa da crítica, da poesia, um desafio arriscado. Para adentrar nessa tarefa, Žižek toma a ideologia como religião²⁴⁹, evocando o estudo hegeliano sobre o tema. Para Hegel, a religião pode ser compreendida em três instâncias: a doutrina, a crença e o ritual. Sem demora, o pensador corresponde esses momentos aos termos da ideologia. A doutrina seria equivalente ao “em si” hegeliano, isto é, ao complexo de ideias da ideologia (teorias, convicções, métodos de argumentação). A crença equivaleria ao aspecto externo da ideologia, ao “para-si” hegeliano, que é transposto nos Aparelhos Ideológicos do Estado. Por fim, o ritual, o “em si e para si” hegeliano, algo que em termos de ideologia seria do domínio mais fugidio, nas palavras do pensador equivalem-se à “ideologia ‘espontânea’ que atua no cerne da própria ‘realidade’ social.”

²⁴⁸ ŽIŽEK, Slavoj. “Espectro da ideologia”. In: ADORNO, Theodor W. [et al]. *Um mapa da ideologia*. Organização: Slavoj Žižek; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 12.

²⁴⁹ Aqui a estrutura religiosa está na separação também constitutiva de dois discursos: o oficial e o outro.

O que esta estrutura sugere é que na órbita disso que se está chamando de ideologia há sempre uma doutrina explícita, práticas externas que dão corpo a essa doutrina e, por fim, algo que performatiza um ritual, por exemplo, observado no fetichismo da mercadoria:

A noção marxista de “fetichismo da mercadoria” é exemplar nesse contexto: designa, não uma teoria (burguesa) da economia política, mas uma série de pressupostos que determinam a estrutura da própria prática econômica “real” das trocas de mercado - na teoria, o capitalista agarra-se ao nominalismo utilitarista, mas, na prática, (da troca etc.), segue “caprichos teológicos” e age como um idealista especulador. Por essa razão, a referência direta à coerção extra-ideológica (do mercado, por exemplo) é um gesto ideológico por excelência: o mercado e os meios de comunicação (de massa) estão dialeticamente interligados; vivemos numa “sociedade do espetáculo” (Guy Debord) em que a mídia estrutura antecipadamente nossa percepção da realidade e a torna indiscernível de sua imagem “estetizada”.²⁵⁰

Apesar de essa análise do caráter paradoxal da ideologia se pautar no capitalismo moderno, é relevante lembrar que esse paradoxo irresolúvel acompanha a filosofia, pelo menos, desde Platão. Afinal, qual é a operação subjacente, por exemplo, na separação da *episteme* filosófica e da *doxa* da multidão. Ou ainda, há de se lembrar que o próprio significante religião, do latim, *religio*, se define enquanto discurso autêntico em oposição à *superstitio*. A etimologia da palavra “superstição”, segundo Benveniste, encontra-se por sua vez em equivalência à palavra latina *ekstásis*, um vínculo bastante forte com a ideia de feitiço e feitiçaria.

Mas afinal, como a emergência do mito trágico se vincula com a ideologia? O poema “Demônios” dá uma pista contundente quanto ao problema:

A língua vil, ignívoma, purpúrea

²⁵⁰ ZIZEK, Slavoj. “Espectro da ideologia”. In: ADORNO, Theodor W. [et al]. *Um mapa da ideologia*. Organização: Slavoj Zizek; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 21.

dos pecados mortais bava e braveja,
com os seres impoluídos mercadeja,

mordendo-os fundo, injúria sobre injúria.
É um grito infernal de atroz luxúria,
dor de danados, dor de Caos que almeja.

A toda alma serena que viceja,
só fúria, fúria, fúria, fúria, fúria!
São pecados mortais feitos hirsutos
demônios maus que os venenosos frutos

morderam com volúpia de quem ama...
Vermes da Inveja, a lesma verde e oleosa,
anões da Dor torcida e cancerosa,
abortos de almas a sangrar na lama!²⁵¹

Também ambientado sobretudo no mito cristão, como indicam os vocábulos “pecados mortais”, “inferno”, e sobretudo pela própria dor desse pecado, tema do poema, o soneto evoca a ambivalência do herói melancólico que, nesse caso, não assume plenamente nem a forma do crucificado (vítima do sacrifício), nem a do grande ator da transgressão, Lúcifer, mas concomitantemente a de ambos. Esse semblante não nomeado, nesse soneto, dá lugar de destaque (posição tópica de sujeito) à “língua”. Nesse caso, portanto, o causador do sofrimento, dos pecados mortais, é a língua.

A exemplo do que foi feito com o poema “Melancolia”, pode-se fazer um pequeno deslocamento desse campo semântico para outros poemas que tem o sofrimento / o sacrifício como mote. O efeito tem proporções catastróficas, uma vez que o sacrifício orbita em todos os poemas. Tome-se o “Emparedado”, dada a exemplaridade das suas linha finais. Neste poema, as pedras das paredes que sufocam o herói e que o tornam herói de um tragédia é o discurso, não a cor negra:

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás
ansioso, aflito, numa parede horrendamente
incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se
caminhares para a esquerda, outra parede, de

²⁵¹ CRUZ E SOUSA, João da. “Demônios”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 210.

Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, brancamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto...

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...²⁵²

Evidentemente a barreira aí é a ideologia. O foco do poema, no entanto, é o sofrimento do sujeito diante dele, o sofrimento dessa experiência da língua. Inúmeros pensadores refletiram sobre a experiência com a linguagem e a adjetivaram como trágica. Michel Leiris, por exemplo, em *Espelho da tauromaquia*, pensou a *corrida* como análoga à experiência da linguagem bem como à experiência erótica, experiência perigosa e eminentemente trágica. Na mesma linhagem, quando elaborou a teoria do erotismo dedicando-a a Leiris, Bataille pensou o erotismo justamente como uma experiência de linguagem tipicamente trágica. Sobre o tema, inclusive, no prefácio da última edição de *O erotismo* no Brasil, Raúl Antelo escreve que:

Erotismo é mito. Em muitas oportunidades, Georges Bataille reivindicou a necessidade do mito ou, antes, denunciou a ausência de mito como único mito trágico da cultura ocidental. Ora, Lacan também afirma em *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* o caráter trágico do erotismo (“Éros est un dieu trágique”). Qual é a tragédia? É preciso o interdito para dar valor àquilo que

²⁵² CRUZ E SOUSA, João da. “Emparedado”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 673.

arranha o interdito ou, em outras palavras, o interdito, que jamais abdica de seu fascínio, é a própria condição para a existência do sentido.²⁵³

De modo que é possível chegar à consideração de que a reivindicação da tragédia – enquanto forma – foi o meio escolhido pelos finisseculares estudados, e também por pensadores posteriores, como Leiris, Bataille ou Zizek, para definir uma forma de vida – a experiência humana, a experiência da linguagem. A condenação fatal, o destino humano, portanto, é falar.

Há de se ouvir, no entanto, nisso que caracteriza a maior fala do herói trágico, o seu silêncio. É precisamente aí, nesse canto mudo, que a música pode ser relacionada com o pensamento. Não com o pensamento das luzes, mas o do sonho. Experiência – dolorosa – que surge na falha, no esquecimento, na falta de palavras, na palavra na ponta da língua:

Sufrimiento de las palabras que nos faltan, que “están” ausentes bajo la especie del “sonido”, que son las Ausentes, que permanecen ausentes en la “punta” de la lengua. Sobre el “promontorio”, sobre el *problema* de la lengua.

En la *lingua* de la lengua.

Antes que un sacrificador empuje a la víctima emisaria de lo Sonoro al océano, es decir, al afecto: el hombre-que-es-el-sacrificado-del-lenguaje. Al hombre que es *el obediente*.²⁵⁴

Aí nesse lugar em que há alguma hesitação, não raro irritação, angústia que muda o ritmo da respiração, irrompe o pensamento. Perceval, o personagem de Chrétien de Troye, é evocado pelo autor de *La haine a la musique* como ilustração do pensamento enquanto aquilo que falha. Em um fragmento escreve Quignard: “Perceval está apoyado em su lanza. Contempla tres gotas de sangre depositadas sobre la nieve, que la blancura y el frío del invierno beben lentamente. Chrétien escribe: ‘Piensa tanto que olvida.’”²⁵⁵

Esse olvido do Perceval, retomado por Wagner e por Darío na

²⁵³ ANTELO, Raúl. “O lugar do erotismo”. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 24.

²⁵⁴ QUIGNARD, Pascal. *El odio a la musica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012, p. 35.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 37.

ópera e soneto homônimos, é a experiência da poesia cruzesousiana por excelência. Levado pelo ritmo, pelos pés, pela marcha, os mesmos que organizam os exércitos, esse mistério do trágico mostra que a potência da arte está na dialética da montagem. O necessário ato de crueldade, o sacrifício, a morte e a suavidade de uma dança em movimento.

Ao cabo – e essa é a questão implícita em cada passo deste trabalho –, esses românticos radicais, barrocos por excelência, também foram hiper-modernos ao tratarem da vida pela experiência da tragédia, isto é, do destino trágico da linguagem. Foram expressionistas, se entendermos o expressionismo como tradução das perplexidades de uma classe à beira do colapso, na forma expressiva do medo, assim como a *expressão* do físico em cores e imagens, como optou van Gogh, ou em palavras e sons forma eleita por Cruz e Darío, ou em música e teatro, como preferiu Wagner. A *expressão* não de um objeto ou de um sujeito, mas do desejo. Freud foi o grande expressionista da teoria, disse irreverentemente Paulo Leminski, que concatenou a definição de civilização nas seguintes palavras: “Para Freud a civilização é repressão: silêncio lançado sobre as coisas que gritam”²⁵⁶. Se atuaram na contrapartida do interdito, ainda que a partir dele, buscaram a experiência trágica, e nessa busca – não é à toa que Freud chama de *pulsão de morte* a compulsão à repetição – trouxeram os restos da história como num sonho, desconstruindo e reorganizando o mundo, inventando novas conexões e correspondências.

²⁵⁶ LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Brasiliense. 2003, p. 48.

Considerações finais

*Somos os religiosos da Hora. Cada verso - uma cruz,
cada palavra - uma gota de sangue.
poema "Nós", Antonio Ferro*

A escuta constante do inatural e do arcaico que a poesia cruzesousiana assume, permitindo, nos semblantes da morte, a repetição compulsiva do passado, faz dela uma poesia verdadeiramente contemporânea. Giorgio Agamben recorda, nesse sentido, que a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e anacronismo*”²⁵⁷. Se o presente também é esse reconhecimento do tempo heterogêneo, a história não pode ser o lugar dos acontecimentos sucessivos, mas sim, como coloca benjaminianamente Susana Scramim “o resultado de uma construção de um tempo ‘saturado de agoras’”²⁵⁸.

Nesse sentido, o estudo aqui realizado buscou escapar da ideia de uma concepção homogênea e autonômica da poesia e da história. Concepção esta que fundamenta a identidade a partir do exílio do outro. Para abordar o Simbolismo tentou-se não isolar o Romantismo ou o Surrealismo, por exemplo, ambos contidos na decadência. Além disso, o fio condutor do texto, a tragédia, percebida por Cruz e Dalí no *Angelus* de Millet é, ela mesma, uma forma de simbolizar o vir-a-ser e declinar da história. Processo similar àquele que Georges Bataille formulou em termos de erotismo, êxtase e experiência interior, algo que aborda a tensão entre o regulamento e o calibre violento da natureza:

Se vemos nos interditos essenciais a recusa que o ser opõe à natureza encarada como uma dissipação de energia viva e como uma orgia do aniquilamento, não podemos mais diferenciar a morte de sexualidade. A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a

²⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó, Argos, 2009, p. 59.

²⁵⁸ SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: histórias e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 24.

natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm o sentido do desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio de cada ser.²⁵⁹

A poesia de Cruz funcionou reiteradamente como essa mesa de sacrifícios, apontando para o rito que coloca em cena o mito, denunciando, portanto, a violência mascarada nos fundamentos científicos e políticos das identificações e da crença no progresso. Assim como defendeu essa pesquisa, reside precisamente aí a escuta do destino trágico da humanidade. No entanto, apesar do aparente pessimismo de “Melancolia”, e do cativo inquestionável que apresenta o “Emparedado”, no que tange à linguagem como destino, o que se vê na invenção poética é um modo político de operar com tal violência.

Para retomar o eixo central deste estudo, caberia recordar as ideias centrais do texto “Destino e caráter”, de Walter Benjamin, publicado pela primeira vez em 1921, na revista *Die Argonauten*, n 10-12, a fim de trazer à tona o que deixou de ser dito explicitamente no texto, e que – graças à pesquisa “Simbolistas. Os primeiros modernos” – foi motor propulsor desse trabalho: o contraponto com o Modernismo. No texto em questão, Benjamin critica a interpretação usual dos conceitos de destino e caráter, pautada normalmente na relação causal, portanto, interdependente entre ambos. Por essa perspectiva, portanto, conhecer o caráter é equivalente a conhecer o destino. Na outra mão, Benjamin demonstra uma relação arbitrária entre essas ideias, precisamente porque não é possível um acesso imediato a esses conceitos. Segundo lembra o pensador, o caráter é tomado a partir de sinais (*Zeichen*) delimitados pelo corpo, assim como, por exemplo, o procedimento do horóscopo indica. Já os sinais que permitem o acesso ao destino incluem os corporais e o ultrapassam, inserindo fenômenos da vida exterior. Por esse raciocínio, percebe-se que o vínculo causal entre essas ideias é, para além de arbitrário, equivocado. Benjamin, ao cabo, capturando a obliteração do fator externo, afirma que tanto o caráter quanto o destino só podem ser definidos a partir da interação do “homem que age” com o mundo exterior.

Além disso, Benjamin lembra também que, na tomada usual desses conceitos, o caráter é inserido no domínio ético e o destino, no domínio religioso. Essa associação também é equivocada. Segundo

²⁵⁹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editorial, 2013, p. 86.

Benjamin, no que tange ao destino, o equívoco ocorre por meio da vinculação direta, também arbitrária, entre destino e culpa. O caso típico é “a infelicidade fatídica é vista como resposta de Deus ou dos deuses a uma dívida religiosa”²⁶⁰. Remontando as formulações gregas antigas, o pensador alemão, ao contrário do que essa tradição acreditava, afirma não haver uma relação entre inocência e destino.

Ao desvincular felicidade e bem-aventurança do destino, resta ao destino o vínculo com a culpa e com a infelicidade. Por esse motivo, o pensador alemão sugere que o domínio do destino não é o da religião, mas o do direito. Assim como afirma o estudioso de Benjamin, Ernani Chaves, “se hoje consideramos que o destino pertence ao domínio do religioso é porque, no decorrer da história, houve uma inversão de tal monta que os homens “confundiram” direito com justiça, aquele mascarando-se com esta, conduzindo a humanidade a se enredar cada vez mais nas teias da fatalidade”²⁶¹. Desse modo, adiantando a argumentação do texto “Para uma crítica da violência”, é possível observar um posicionamento crítico ao direito, mais precisamente à confusão entre direito e justiça e à ideia de que o direito é uma conquista da civilização, fruto de uma elaboração racional que se opõe ao mítico, como se o direito derrotasse de vez os demônios humanos. Logo, para Benjamin, não é no direito que se pode buscar historicamente a “vitória sobre os demônios”²⁶², mas sim, na tragédia:

Não foi o direito, mas a tragédia que fez emergir, pela primeira vez, a cabeça do gênio das névoas da culpa, pois na tragédia o destino demoníaco é interrompido. Não porque o encadeamento de culpa e expiação, que para o homem pagão é interminável, seja dissolvido pela purificação do homem penitente e sua reconciliação com o puro deus - mas porque, na tragédia, o homem pagão

²⁶⁰ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011, p. 92.

²⁶¹ CHAVES, Ernani. “Mito e política: notas sobre o conceito de destino no ‘jovem’ Benjamin.” In: *Trans / Form / Ação* [online]. 1994, vol.17, p. 18. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_ar-ttext&pid=S010-131731994000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 23 de agosto de 2013.

²⁶² BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011, p. 93.

se dá conta de que é melhor que seus deuses. Este conhecimento, porém, abala a sua relação com a linguagem, esta permanece abafada. Sem se declarar, ela busca em segredo reunir força. Não se coloca culpa e expiação bem delimitadas nos pratos da balança, mas chacoalha e mistura. Não se trata aqui de dizer que a “ordenação moral do mundo” será novamente restaurada, mas que, no estremecimento deste mundo doloroso, o homem moral, ainda mudo, ainda na minoridade - como tal ele é chamado de “herói” - quer se por de pé. O paradoxo do nascimento do gênio na ausência de linguagem moral, na infantilidade moral, é o sublime da tragédia.²⁶³

A tragédia, por esse viés, enquanto interrupção do fluxo inexorável do destino, não se define nem como um retorno à pureza, nem como uma libertação da culpa e da expiação, muito menos como uma reconciliação com Deus. Nesse sentido, como fez Chaves, é possível perceber uma contraposição entre tragédia e direito: “Ora, a ordem do direito é, em todos os aspectos, a contraposição da experiência do “trágico”, pois sua condenação não visa, prioritariamente, condenar para a aplicação da pena, mas sim para a produção da culpa.”²⁶⁴ Assim, ao definir o destino como aquilo que empurra “o vivente para o nexo da culpa”²⁶⁵ e o direito como aquilo que condena não à punição, mas à culpa, o pensador coloca o destino no domínio do direito e atribui a ele o mito e a violência. Está posta aí a ambiguidade do direito.

A “mudez” do herói trágico, por outro lado, é uma experiência paradoxal. Assim como o paradoxo é oposto à ambiguidade, a tragédia se opõe ao mito. Ao cabo, a tragédia, no seu confronto com as forças míticas, na verdade, não produz ambiguidades, cria paradoxos: no

²⁶³ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011, p. 93-94.

²⁶⁴ CHAVES, Ernani. “Mito e política: notas sobre o conceito de destino no ‘jovem’ Benjamin.” In: *Trans / Form / Ação* [online]. 1994, vol.17, p. 20. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_ar-ttext&pid=S010-131731994000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 23 de agosto de 2013.

²⁶⁵ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011, p. 94.

sacrifício – que ao mesmo tempo respeita as leis e cria novas leis –, na expiação – que se limita a arrebatá-lo o si-mesmo, apontando para a vitória do homem, mas também dos deuses –, e, por fim, principalmente no paradoxo da mudez – que em vez de trazer a culpa para o julgamento, concatena um sofrimento mudo e acaba por inverter o sentido da acusação. Em oposição à ambiguidade do destino, o herói no paradoxal acaba vencendo as forças “demoníacas”, o mito. A tragédia levanta-se como destruição da moral e não como renovação dela, como pensaram Hegel e os epígonos.

Afinal, a lógica do destino é a lógica do mito, aquela que considera a vida uma condenação, que se tornará inevitavelmente culpa, por esse motivo, como foi visto, insere-se na lógica do direito. Além disso, outro aspecto da concepção de destino introduzido por Benjamin, diz respeito à temporalidade. O tempo do destino é chamado de “parasitário”: “é um tempo dependente, que é referido como um parasita, a uma vida superior, menos ligada à vida natural”²⁶⁶. Esse tempo que pode “tornar-se simultâneo a outro (não presente)”²⁶⁷ não é senão o tempo da *repetição*.

Ainda sobre a questão do mito e do tempo mítico é pertinente mencionar que, já que todo o trabalho margeou esse problema, Ernani Chaves conecta o texto “Destino e caráter” a um momento particularmente tenso na vida de Benjamin: a perseguição aos judeus. Com a eclosão da Primeira Guerra, em 1917, devido sua origem judaica, Benjamin muda-se para a Suíça. Foi nesse país em diálogo com Scholem e Sorel que o pensador alemão escreve acerca da questão em 1919. Na defesa de Chaves, a posição crítica ao mito que se observa nesse texto está diretamente vinculada às discussões em torno do Sionismo. Isso é relevante na medida em que, mesmo intimamente envolvido com os efeitos de horror da Shoah, Benjamin se manteve crítico ao Sionismo²⁶⁸. Dito de outro modo, Benjamin percebeu que o

²⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011, p. 95.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 95.

²⁶⁸ Essa postura fica evidente nas cartas que troca com o escritor e sionista Ludwig Strauss. Sobre o assunto cf.: CHAVES, Ernani. “Mito e política: notas sobre o conceito de destino no ‘jovem’ Benjamin.” In: *Trans / Form / Ação* [online]. 1994, vol.17, p. 15-30. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_ar-text&pid=S01-0131731994000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 23 de agosto de 2013.

direito pode ser uma expressão moderna para o pensamento mítico que reencena o “drama de destino”. Atento precisamente ao tempo mítico, tal qual a cartomante, Benjamin previu uma imbricação profunda entre a cadeia de causalidades e as forças míticas. Desse modo Chaves sugere:

Neste diapasão, a ideia de um “mito judaico” só poderia aparecer como extremamente problemática para Benjamin, como tributária da ideia de um “destino” do povo judeu, destino esse com o qual sionistas e anti-semitas concordavam plenamente: a realização completa do povo judeu e de sua cultura não poderia se dar em uma terra não-judaica. Com isso, queremos dizer que o fato de Benjamin não ter seguido para a Palestina para trabalhar na Universidade de Jerusalém, no final dos anos 30, como era desejo de Scholem e como o próprio Benjamin havia se comprometido formalmente a fazer, não se deve apenas à paixão por Asja Lacis ou pelas suas inclinações marxistas, mas por uma desconfiança enraizada em relação à ideia do retorno a “terra prometida”.²⁶⁹

Ainda sobre a postura de Benjamin, crítica tanto ao nacionalismo alemão quanto ao Sionismo, ou melhor, crítica ao mito, cabe lembrar que foi o termo “parasita” que pensador escolheu para definir o capitalismo, no texto “Capitalismo como religião”. Nesse texto, o Capitalismo é definido como parasita do cristianismo. Não é à toa que a ideia de “revolução” –como interrupção messiânica – está vinculada a um tempo devastador que instaura a finitude e a morte, isto é, que rompe com a cadeia causal e com o tempo infinito, recorda Chaves, como o conceito de destino postula.

Observou-se que no caso da tragédia, a *paradoxal* culpa do herói assume uma postura crítica ao mito apelando ao destino. Por outro lado, retomando o texto “Destino e caráter”, Benjamin afirma que no palco da comédia não é o destino, mas o “caráter” que ocupa lugar de destaque na cena. O caráter na comédia não é alvo da condenação moral, mas da hilaridade. Assim, escreveu Benjamin:

Enquanto o destino desenrola a monstruosa

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 28.

complicação e o elo constrangedor de sua culpa, o caráter responde a esta servidão mítica da pessoa em seu nexos de culpa, com a resposta do gênio. A complicação torna-se simplicidade, o *fatum*, liberdade. Pois o caráter da personagem cômica não é o do espantinho dos deterministas, ele é a luminária cujos raios tornam visível a liberdade de suas ações.²⁷⁰

Ao exagerar em certo traço do caráter, a comédia escapa ao homem típico. O que se observa no herói da comédia é o anonimato do homem e de sua moralidade. Por esse motivo, segundo Benjamin, o herói trágico também assume uma postura crítica ao mito.

Torna-se indispensável trazer esse debate para o estudo aqui desenvolvido. Se até então foi demonstrado que o gênero trágico emerge na poesia de Cruz e Sousa, cabe problematizar essa “resposta do gênio”, esse paradoxo inserido bem no cerne do debate. É nessa linha que Hermann Cohen, por exemplo, afirma que “toda ação trágica, por mais que caminhe sobre seus coturnos, lança uma sombra cômica”²⁷¹. Pode-se pensar assim que dessa sombra do Simbolismo cruzesousiano emerge o que foi chamado de Modernismo brasileiro.

Nesse sentido, se o Simbolismo foi uma música de um ritual trágico, o Modernismo foi um barulho estridente de um rito cômico. Dentre as fontes paradigmáticas para se pensar algumas ideias centrais sobre as quais se baseou a primeira vanguarda brasileira, a Revista *Klaxon* talvez seja paradigmática o suficiente para o ponto que aqui se circunscreve. Basta lembrar do primeiro número da Revista, lançado em 15 de maio de 1922, onde se lê sob o subtítulo de “problema”:

Século 19 - Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A

²⁷⁰ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011, p. 97-98.

²⁷¹ Citado por Walter Benjamin em: BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011, p. 98.

própria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatisados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lagrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era da construção. Era da KLAXON.²⁷²

Apesar de muitas vezes explicitarem que não se trata de negar o passado, evidentemente, os editores colocam sua posição em contraponto ao Simbolismo. Ainda mais, referindo-se, aqui e lá, ao pessimismo finissecular, e inclusive aproximando-o do gênero trágico²⁷³, a opção da vanguarda de 22 é a pelo otimismo, pelo gênero cômico: é a era do riso. O estardalhaço, o barulho, o som – já prefigurado no próprio nome: *Klaxon* –, o progresso – antevisto no veículo motorizado – eram sinal de festa. É preciso frisar de maneira substancial que se trata de modos de operar com a mesma questão e que um modo não exclui o outro.

Aliás, a capa arlequinal de *Paulicéia desvairada* e a própria importância da figura do Arlequim no pensamento de um dos principais pensadores da vanguarda paulista, permite que se suponha atrás do riso, uma contorção dolorida tal qual a do acrobata da dor cruzesousiano. Sobre isso, a título de exemplo, cabe pensar esse “arlequinal”, adjetivo tão caro a Mário de Andrade, enquanto alegoria do riso diante da morte: “São Paulo, palco de bailados russos/ Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes/ Mas o Nijinski sou eu!/ E vem a morte, minha Karsavina!/ Quá, Quá, Quá! Vamos dançar um fox-trot da dessesperança/a rir, a rir, dos nossos desiguais!”²⁷⁴ Quando o cenário da

²⁷² *Klaxon* (mensário de arte moderna). nº1. São Paulo, maio de 1922, p. 3. (edição fac-similada).

²⁷³ Ver, por exemplo, o fragmento acercado cinematographo: “KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é a tragedia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocinio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = seculo 19. Perola White = seculo 20. A cinematographia é a criação artistica mais representativa da nossa epoca. É preciso observar-lhe a lição.” In: *Klaxon* (mensário de arte moderna). nº1. São Paulo, maio de 1922, p. 2. (edição fac-similada).

²⁷⁴ ANDRADE, Mário de. “Paisagem N 2”. *Poesias Completas* (edição crítica de Diléia Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da

passagem - da vida para a morte e vice-e-versa - não é mais a mesa de sacrifício, mas sim a cidade de São Paulo, como na *Paulicéia Desvairada*, quando a morte aparece sob a insígnia do humor, pode-se pensar, na esteira de Benjamin, que o que emerge é o caráter cômico, tão livre do destino quanto o herói trágico.

Mas cabe aí pontuar duas questões, apesar de não ser objetivo nesse momento desvelar a rede extremamente complexa e muitas vezes contraditória que constitui tanto a relação entre Simbolismo e Modernismo quanto a relação entre autores dentro do próprio movimento. A primeira delas é que Mário de Andrade, a considerar pelos seus escritos, no seu característico afã pelas lições, opera, muitas vezes, mais com o destino do que com o caráter. Veja-se o fechamento do primeiro número da Revista com o breve artigo “Luzes e refrações”, uma sorte de balanço da recepção da Semana de Arte Moderna. No artigo, motivado sobretudo pelo ceticismo estampado nos principais jornais do país acerca do movimento, encontra-se o seguinte fragmento: “querem os passadistas tirar-nos o direito de praticar a arte. Nós lutamos pois pela nossa, como quem luta pela vida. A desesperança é uma conclusão negativa. Não pode haver conclusões negativas numa época de construção.”²⁷⁵ Assim como nesse fragmento muito sutilmente se observa, mas também nos artigos que compõem “Mestres do Passado”²⁷⁶, no seu “Prefácio Interessantíssimo” ou ainda, no livro de 1923, *A Escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista* aparece de maneira mais ou menos variada uma fórmula que tem o pressuposto a esperança de construir um futuro, a partir da orientação do intelectual, assumindo, assim, uma posição tipicamente vanguardista de herói obstinado.²⁷⁷

Universidade de São Paulo, 1987, p. 97.

²⁷⁵ ANDRADE, Mário de. “Luzes e refrações”. *Klaxon* (mensário de arte moderna). nº1. São Paulo, maio de 1922, p. 15. (edição fac-similada).

²⁷⁶ “Mestres do Passado” é uma série de sete textos ácidos, publicados no *Jornal do Commercio* ainda no ano de 1921, contra a estética parnasiana, uma construção de um túmulo que se por um lado consagra - Mestres, por outro, enterra a poesia parnasiana - do passado. Estes artigos apresentam especificamente estudos sobre cinco poetas: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho e salvo alguns poemas que deixam transparecer um caráter intimista, Mário não mede suas palavras, de maneira irônica, desconsidera aqueles versos enquanto poesia, posto que são versos construídos artificialmente.

²⁷⁷ Isso fica bastante evidente em textos mais maduros, por exemplo, na aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da

Quando Mário entende o artista como o intelectual que guiará a humanidade, trabalha na mão contrária da de Benjamin, vincula novamente o caráter ao destino. Assume a culpa, e a enleia ao destino: constrói o mito do nacional e da literatura brasileira. Por outro lado, é possível ver tanto em textos ou poemas, como o apontado de *Paulicéia Desvairada* um esvaziamento desse mito, um texto que reina o caráter e o herói cômico.

Outra questão que é preciso considerar, ainda que, *en passant*, Mário não é o Modernismo. A título de menção da complexidade, basta ver o breve texto escrito por Oswald de Andrade no segundo número da própria revista *Klaxon*. O texto, “Notas para um possível prefácio”, contempla uma concepção de arte defendida e incorporada no seu trabalho. O texto, que tem por primeiro título “Escolas e Idéias”, é uma crítica à interpretação, e uma defesa do aniquilamento do Eu, donde expressa uma noção de modernidade e de arte bastante baudelariana: “A única arte excelente - a que fixa a realidade em função transcendental.”²⁷⁸ Mais adiante reformula da seguinte maneira:

Os grandes – Cervantes, Dante, depois dos gregos que primeiro fixaram a realidade em função da eternidade = O SEGREDO. Os gregos e depois os profetas. Todos, precursores e futuristas, na mesma medida da Relação.²⁷⁹

Evidentemente, o autor de “Os condenados” tomou uma posição que coloca o anacronismo no seu cerne e, nessa relação, privilegia o

Universidade do Distrito Federal, em 1938. Na ocasião, Mário vai resgatar o cristão Jacques Maritain, separando o artista do artesão. Na aula intitulada justamente o “Artista e o Artesão”, Mário reivindica para si o papel de orientar a vida moderna. Para ele o artista tem de inibir as liberdades excessivas do ego, diz Mário: “Ao artista cabe apenas, é imprescindível a meu ver, adquirir uma severa consciência artística que o... moralize, se posso me exprimir assim.” Essa exigência hegeliana da consciência de si, essa moralização do corpo, esse lirismo, aparecem com a finalidade de se *construir* uma sociedade. Obviamente com isso, não se quer reduzir Mário a um moralista, mas antes apontar os laivos de algumas definições cristalizadas, um tanto quanto cristãs, que permeavam a obra potente do pensador modernista. Cf.: ANDRADE, Mário de. “O Artista e o Artesão”. In: *O Baile das quatro Artes*. 3 ed., São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

²⁷⁸ ANDRADE, Oswald de “Escolas & Idéias”. *Klaxon* (mensário de arte moderna). n.º2. São Paulo, junho de 1922, p.15. (edição fac-similada).

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 15.

procedimento cinematográfico, que ao longo desse trabalho foi também comparado ao procedimento simbolista.

Irrefutavelmente, esses modernos, do século XX, foram impactados mais diretamente pelo cinema. Charlie Chaplin, por exemplo, foi tomado como grande herói da modernidade, e, não há como deixar de assinalar, o mestre do cômico era apreciado no seu gemido de dor, assim como se vê na nota do terceiro número de *Klaxon*:

Criemos como Carlito uma arte de alegria! Riamos às gargalhadas! Mas donde vem que a gargalhada parece terminar “numa especie de gemido”? Da vida, que embora sempre nova nas suas formas, é monótona nos seus princípios: o bem e o mal. Não caímos no “esteticismo” de que já falava Brunschwig! E a grande coragem do homem-século-20 estará em verificar desassombradamente a dor, sem por isso se tornar sentimental. No entanto, sob a roupagem do mais alto comico, Charlie atingiu a eloquencia vital das mais altas das tragédias.²⁸⁰

Ora, esse é o personagem arlequinal por excelência. Assinado, por “J.M.” logo percebe-se no pseudônimo de Mário um interessante modo de recolocar a questão, muito próximo da maneira como se esta tomando aqui. Esse herói moderno, agora definitivamente protagonista de um espetáculo, não aborda a catástrofe pelos semblantes da morte, mas pelos da vida. Mais precisamente, da grande cidade, seja São Paulo, London, Buenos Aires, Paris ou New York, o herói, imerso no barulho das máquinas, dos carros, do passo das multidões, causa um riso que não se descola da melancolia, da solidão e da dor dos tempos da busca da felicidade. A figura do *cabotin* aparece de imediato, Carlito é um grande cabotino. Nesse sentido, para esses vanguardistas, a ópera que dá ritmo ao pensamento é a ópera bufa. No entanto, ainda que o assunto tenha sido trazido de relance, o que gostaria de se apontar é que assim como o trágico, o herói cômico está envolto num paradoxo, aliás, o mesmo paradoxo: ri, ironiza, faz piada e assim questiona a lei, mas também, ao mesmo tempo, cria outras, armadilha que depois do tropeço e da dor, o fará rir.

E, ao cabo, toda essa volta foi para considerar precisamente

²⁸⁰ ANDRADE, Mário. “Uma lição de Carlito”. *Klaxon* (mensário de arte moderna). n.º 3. São Paulo, julho de 1922, p.14. (edição fac-similada)

duas questões. A primeira relaciona-se à tragédia que se julgou demonstrar na poesia cruze-sousiana. A tragédia enquanto forma é a forma intermediária por excelência. Tudo gira em torno da função do *espaço* entre imagem e espelhamento ou significante e significado. O tempo da tragédia é o espectral, e a lei é a da repetição. É assim que os mortos tornam-se fantasmas e retornam para assombrar. No estranhamento repetitivo penetra o mistério do cotidiano na mesma ótica dialética que Benjamin viu nos surrealistas, aquela que “vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”.²⁸¹

A lógica da tragédia, apesar de incorporar o tempo mítico, não é a da recolocação e da reafirmação da moral, uma vez que o herói trágico silencia, como que na experiência de infância, “na potência do não” como colocou Agamben quando abordou a potência e o ato em Aristóteles, a potência da “não” fala. No poema “Perante a morte”, por exemplo, esse silêncio se materializa diretamente: “Silêncio para o desespero insano/ O furor gigantesco e sobre-humano/ A dor sinistra de ranger os dentes!”.²⁸² Ora, mais que nesse silêncio escrito, é no silêncio prefigurado na música, na espectralidade entre som e sentido, que, como dirá Oswald, o enigma persiste. A ópera de Wagner anteriormente analisada é exemplar disso. E, para diferenciar da tragédia grega, como disse Benjamin “onde na tragédia se ergue a petrificação da palavra falada” – em vez de drama barroco, coloca-se aqui a poesia cruze-sousiana – “concentra a ressonância sem fim da sua sonoridade”.²⁸³

O segundo ponto, e por aí também se justifica o contato entre o trágico e o herói cômico do modernismo, trata-se exatamente da índole trágica, não só da poesia, mais da própria linguagem. Esse com certeza foi o legado que Benjamin deixou ao estudar o drama barroco alemão, precisamente ao usar o conceito de *origem* em contraposição à *gênese* e de *alegoria* em contraposição ao *símbolo*. Desse modo, o filósofo alemão pode estabelecer pontos de contatos de momentos distantes do

²⁸¹ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 33.

²⁸² CRUZ E SOUSA, João da. “Perante a morte”. In: _____. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995, p. 200.

²⁸³ BENJAMIN, Walter. “O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia”. In: _____. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélío Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 67.

passado, mostrando o que ele tem de restaurador, mas também de fragmentário, a abertura da história para o futuro que aí se opera é evidente. Distanciando-se do símbolo, figura da expressão da totalização e da harmonia da “estética do belo”, Benjamin observa, e mais do que isso, propõe como *modo* de pensar, a forma alegórica, figura dialética, por excelência, rica de significado. Se o símbolo obedece à lógica do todo, a alegoria está do lado da ruína.

A estética moderna, desde então, tem desdobrado incessantemente essa questão que foi reformulada, de modo menos enigmático, no texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Foi tomando o gancho dessa questão, aliás, que a terceira parte desse trabalho foi tramada. Com o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, então ocorre um abalo no “valor de culto”, caracterizado pelo lugar separado da arte, um lugar sagrado, em detrimento do lugar do uso comum (do profano) - e um ganho de “valor de exposição”. Ainda que o texto permita a leitura de que a arte teria saído do domínio do sagrado, o que se vê é que ela entra para o domínio do capital. E nesse sentido, regido pelo fetiche por excelência, tudo escapa ao uso. No mundo das fantasmagorias, o homem, as coisas, a arte, tudo, como frisa Cruz e Sousa, vira descaradamente objeto, objeto de consumo.

Chega-se aí ao caráter religioso da vida moderna. Antes, porém, damos uma volta pelos ares argentinos para relembrar outra figura que usa a alegoria introduzindo a historicidade na estética, obviamente questionando a lógica dos modelos. Rubén Darío também combinou bem restauração e inacabamento. E, sobretudo, fez da sua poesia sintoma, portanto, recordação, da violência colonial.

Nascido sob a insígnia da câmara de tortura, o novo mundo tem na origem da sua história colonial a marca da violência radical da religião. Relevante mencionar que Benjamin comenta a colonização americana enfatizando esse problema, via resenha do livro *Bartolomé de Las Casas: “Père des Indiens”*, de Marcel Brion.²⁸⁴ Segundo o pensador alemão, o livro de Brion, esclarecedor e envolvente, tem por mérito fazer perceber que, nas palavras de Benjamin:

a necessidade econômica de uma colonização que

²⁸⁴ O livro de Brion foi lançado em Paris no ano de 1928. A resenha de Benjamin faz parte de uma coletânea intitulada “Bücher, die übersetzt werden sollten” (Livros que deveriam ser traduzidos), publicada em *Die literarische Welt*, v. V, n. 25, 21 de jun. 1929. p. 7.

ainda não era a imperialista - naquele tempo se necessitava de países tributários, não de mercados - sai em busca de uma justificação teórica: a América seria terra sem dono; a subjugação seria a precondição da missão; seria dever cristão interferir nos sacrifícios humanos dos mexicanos.²⁸⁵

De modo que Las Casas na defesa dos indígenas performatizou aquilo que Benjamin chama de dialética histórica, a mesma, não deixa de pontuar, com a qual se depara no presente no campo da cultura, a saber, o sacerdote que, em nome do catolicismo, luta contra os horrores cometidos contra os índios em nome do catolicismo. Essa definição do sacerdote, não seria de toda distinta da definição do próprio poeta Dário, que lutou contra a religião imperialista, defendendo uma poesia, uma cultura, um povo latino-americano. Aliás, coisa que não se fez menção até então, apesar de ser assunto comum na crítica e objeto de estudo de muitos historiadores, Cruz e Sousa, nos seus escritos pré-simbolistas escreveu tanto textos para jornais, quanto poemas pela causa do negro do Brasil. Nesse momento, é necessário deixar claro que não se trata aqui de cometer a insanidade de criticar a postura de Dário ou Cruz e Sousa, muito interessante sob o ponto de vista a defesa dos oprimidos.

Encerrou-se, pensando nessa trampa, também lançando luz sobre a ligação de Wagner com o nazismo, com algumas reflexões acerca da ideologia elaboradas por Slavoj Zizek. Pensando a partir de uma alegoria inventada por Lacan que afirmou algo como: Marx ao analisar o mundo das mercadorias inventou o sintoma, Zizek desdobra o problema dessa alegoria. De início, o filósofo esloveno situa a questão do seguinte modo:

Em ambos os casos, a questão é evitar o fascínio propriamente fetichista do “conteúdo” supostamente oculto por trás da forma: o “segredo” a ser revelado pela análise não é o conteúdo oculto pela forma (a forma da mercadoria, a forma do sonho), mas, ao contrário, o “segredo” dessa própria forma.²⁸⁶

²⁸⁵ BENJAMIN, Walter. “Brion, Bartolomé de Las Casas”. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélcio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 171- 172.

²⁸⁶ ZIZEK, Slavoj. “Como Marx inventou o sintoma?” ADORNO, Theodor W.

Nesse sentido, Zizek ajuda a ler a dialética histórica benjaminiana, porque no paradigma dialético, o que está em jogo não é de um lado a forma e de outro o conteúdo, mas antes, o que há de recalcado, para dizê-lo freudianamente, em toda sorte de antagonismo: esse é o segredo. Voltando a questão do sintoma, termo usado abusivamente ao longo desse texto, é preciso que se leve em conta que esse fenômeno pode ser descrito, assim como descreveu Zizek, como “uma formação cuja própria consistência implica um certo não-conhecimento por parte do sujeito: o sujeito só pode gozar com seu sintoma na medida em que sua lógica lhe escapa – a medida do sucesso da interpretação do sintoma é, precisamente, sua dissolução.”²⁸⁷

Ora, o sintoma foi uma maneira encontrada para se falar, muito mais do que uma realização imperfeita, de um fissura constitutiva; ou melhor, de um processo que opera com a lógica da ruína, ou da exceção, como a chamou Zizek, no qual todo universal é “falso” porque inclui um caso específico que rompe a unidade. O mesmo ocorre com a liberdade de vender a força de trabalho, o não dito dessa liberdade é a escravização ao capital. Quando a força de trabalho se transforma em mercadoria há, em princípio, uma troca equivalente e equitativa. O uso dessa mercadoria (a força de trabalho) produz o que Marx chamou de mais-valia e esse excedente que ultrapassa a força de trabalho é apropriado pelo capitalista.

Em última instância, por essa lógica, a proposta marxista do socialismo utópico, mais uma das respostas à emergência capitalista, aquela que consiste na crença da possibilidade de relações universalizadas, sem exploração, isto é, na crença de uma universalização sem sintoma, sem ponto de exceção, sem negação intrínseca, justificaria sua utopia.

É indispensável situar-se nessa questão para pensar que a poesia, a poesia aqui estudada, também em diálogo com a irrupção do modo capitalista, não funciona como uma crítica ideológica, que cria um outro universal, mas como a própria crítica à ideologia, aquilo que desestabiliza o *a priori*, aquilo que essa pesquisa junto de Benjamin percebeu na tragédia, e que Nietzsche - no procedimento irônico- bem como a primeira vanguarda brasileira, percebeu no gênero cômico.

[et al]. *Um mapa da ideologia*. Organização: Slavoj Zizek; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 306.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 306.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. “Elogio da profanação”. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-79.

_____. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2010.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. “Do cabotinismo”. _____. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1972, p. 77-81.

_____. “O Artista e o Artesão”. In: *O Baile das quatro Artes*. 3 ed., São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

_____. *Poesias Completas* (edição crítica de Diléia Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANTELO, Raul. *A ficção pós-significante*. Florianópolis: Museu/arquivo da poesia Manuscrita, 1998.

ANTUNES, Jair. “Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico”. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*. 2 semestre de 2008. Vol.1. nº2.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. *O Movimento Literário de 1893. O Crepúsculo dos Povos*. Em *Obra Crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, Vol. III, 1963.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “A noite de Cruz e Sousa”. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.

165-184.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise Libraires-Éditeurs, 1857.(versão digital)

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Edição bilíngue. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis: EdUFSC; Aliança Francesa de Florianópolis, 1988.

_____. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Paris: E. Dentu Éditeur, 1861. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j.r=.langEN>. Acesso em: 09 de julho de 2013.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

BATAILLE, Georges. “A conjuração sagrada”. In: *ACEPHALE I* (1936). Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie Editora, 2013, p. 1-4.

_____. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editorial, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge no capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. “Destino e caráter”. In:_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélcio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias: Poder, direito, religião*. Trad. Denise Bottmann, Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

_____. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia*: revista de literatura, n. 33. Florianópolis: UFSC, ago-dez, 1996, p. 11-41.

CHAVES, Ernani. “Mito e política: notas sobre o conceito de destino no ‘jovem’ Benjamin”. In: *Trans / Form / Ação* [online]. 1994, vol.17, p. 15-30. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131731994000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 23 de agosto de 2013.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6 v. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

_____. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979. (Col. Fortuna Crítica, v. 4).

CRUZ E SOUSA, João da. *Poesia Completa*. Organização e introdução Zahidé Muzart. Florianópolis: FCC: FBB, 1995.

DALÍ, Salvador. *El mito tragico del “Angelus” de Millet*. Trad. Joan Viñoly. Barcelona: Tusquets Editores, 1989.

DARÍO, Rubén. “El triunfo de Calibán”. Buenos Aires: *El Tiempo*, 20 maio 1898. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/antologia/XI-XA/dario>>. Acesso em: 03 de junho de 2013.

_____. *Poesías completas*. Ed. A. Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1975.

_____. *Prosas profanas y otros poemas*. 8 ed. Espasa, Madrid, 1977.

CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FELIPE, Leandra. “Na América latina, rádio cumpriu papel de integração, dizem especialistas”. *Empresa Brasil de Comunicação*, Brasília, 13 de fevereiro de 2013 (versão digital). Disponível em: <http://www.ebc.com.br/noticias/in-ternacional/2013/02/na-america-latina-radio-cumpriu-papel-de-integracao-di-zem>. Acesso em 03 de março de 2013.

FIORUSSI, André. “Rubén Darío, leitor de Cruz e Sousa? Uma hipótese menosprezada de Andrade Muricy”. *Caracol*, [S.l.], n. 4, p. 74-95, Ago. 2013. ISSN 2317-9651. Disponível em: <de <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/59512>>. Acesso em: 14 de setembro de 2013.

FONSECA, Jair Tadeu. “Cruz e Sousa: as expansibilidades do emparedado.” In: *Aletria*: revista de estudos de literatura, v.9, 2003. Belo Horizonte: POSLIT/CEL, Faculdade de Letras da UFMG.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. “Psicologia das massas e análise do eu” (1921). In: _____. *Obras completas*, volume 15: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GONZAGA DUQUE, Luiz. “O poeta negro”, *Kosmos*, n. 2, fevereiro, 1909, p. 44-46.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de*

Cromwell. Trad. Célia Berrettinni. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musique et l'Ineffable*. Éditions du Seuil, Paris, 1983.

KERMAN, Joseph. “A ópera como poema sinfônico”. In: *A ópera como drama*. Trad. Eduardo Francisco Alvez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

Klaxon (mensário de arte moderna). nº1. São Paulo, maio de 1922. (edição fac-similada).

Klaxon (mensário de arte moderna). nº2. São Paulo, junho de 1922. (edição fac-similada).

Klaxon (mensário de arte moderna). nº3. São Paulo, julho de 1922. (edição fac-similada).

LACQUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Brasiliense. 2003

LINK, Daniel. *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

LINS, Vera Lucia de Oliveira. “Os Simbolistas: virando o século”. *Pensares em Revista São Gonçalo*, RJ, n. 1, p. 135-143 jul.-dez. 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EdUFSC, 2010.

MOISÉS, Massaud. *O simbolismo (1893-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MORAIS, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MURICY, Andrade. “Atualidade de Cruz e Sousa”. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

_____. “Isadora Duncan”. Revista *Festa*. Ano 1, número 1 – 1 de outubro de 1927, p. 11.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. 1a ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PAZ, Octavio. “El caracol y la sirena”. In: DARÍO, Rubén. *Antología*. 7 ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007.

POE, Edgar Allan. *O Corvo, corvos e o outro corvo*. Org. e trad. Vinícius Alves. Florianópolis: 1996 Bernúncia, 2000.

QUIGNARD, Pascal. *El odio a la musica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.

RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montivideo: Arca Editorial, 1985.

_____. *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones, C.A: Caracas, 1985.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTOS, Vanisa Maria da Gama Moret. “Salvador Dalí – e a verdade no mito trágico do Ângelus de Millet”. *Psicanálise & Barroco em*

revista, v.6, n.2, p. 48-62, dezembro de 2008. Disponível em: http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/12/P_Brev12Mor etSantos.pdf. Acesso em: 12 de agosto de 2013.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed.34, 2000.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: histórias e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

_____. “Paulo Leminski e o Simbolismo”. In: *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Org. Marcelo Sandmann. Curitiba, PR: Imprensa Oficial, 2010, p. 217-244.

SOUZA, Luiz Alberto de. *A cor e a forma* [dissertação]: História e literatura na obra do jovem Cruz e Sousa (1861-1888). Orientadora, Ana Lice Bracher, UFSC, Florianópolis, SC, 2012.

SPITZER, Leo. “Três poemas sobre o êxtase”. Trad. Samuel Titan Jr. *Inimigo rumor*, nº 12, primeiro semestre de 2002.

VÍTOR, Nestor. *Obra crítica de Nestor Vitor*. Volume I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.

WAGNER, Richard. “Carta Aberta a Nietzsche”. In: Machado, R (Org). *Nietzsche e a polêmica sobre "O nascimento da tragédia"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 83-85.

_____. *El arte del futuro*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

ZIZEK, Slavoj. “Espectro da ideologia”. In: ADORNO, Theodor W. [et al]. *Um mapa da ideologia*. Organização: Slavoj Zizek; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: 1996.

_____. “Parsifal: une pièce du théâtre didactique brechtien”. In: *Séminaire Musique et philosophie: “Parsifal une œuvre pour notre temps?”*, École Normale Supérieure de Paris, França, 2006. Disponível em gravação de vídeo em: <http://www.youtube.com/watch?v=rpK4m-VUMFK8>. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

_____. “Why is Wagner worth save?” In: ADORNO, Theodor. *In search of Wagner*. 2.ed. London; New York: Verso, 2005.